DAS KUNSTWERK

EINE MONATSSCHRIFT

ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST

2. JAHR HEFT 8 1948

Anton Sailer, Nizza

CARAVAGGIO

Auf der staubwölkenden Via Flaminia wanderte Michelangelo Merisi, ein Bursche von etwa siebzehn Jahren, der hauchzarten Kuppel von St. Peter entgegen. Er war am 28. September 1573 als Sohn des Maurermeisters Fermo Merisi in Caravaggio bei Bergamo geboren worden, hatte bei dem in Mailand tätigen Tizianschüler Simone Peterzano gegen ein Honorar von 24 Goldscudi in vier Jahren das Malhandwerk erlernt und wollte jetzt in Rom seine Ausbildung vollenden, denn Rom war nicht nur caput mundi, sondern auch die Hohe Schule der Kunst, wo man die Werke Michelangelos und Raffaels studieren konnte. Athletisch gebaut, mit wildem schwarzhaarigem Haupt glich er eher einem verwegenen Landstreicher als einem Kunsteleven, und die römischen Torwächter mögen ihn, als er durch die Porta del Popolo in die Urbs einzog, mit scheelen Blicken gemessen haben. „Poco provvisto di danari", mit Geld schlecht versehen war er wahrscheinlich zu arm, um sich in einer der schmutzigen Locanden einzumieten und seinen Appetit in den fettbrotzelnden Garküchen zu stillen. So verdingte er sich bei dem Benefizianten von Sankt Peter, Pandolfo Pucci aus Recanati, der sich bald als knausriger Brotherr entpuppte, indem er dem Maler Abend für Abend als Vorspeise, Hauptgericht und Nachtisch nur Salatblätter vorsetzte; weshalb der ergrimmte Caravaggio ihm den Spitznamen „Monsignore Insalata" anheftete. Neben Kopien von Andachtsbildern, die er für Pucci anfertigen mußte, fand er noch Zeit für genremäßige Darstellungen, die sich gegen geringes Entgelt an den Mann bringen ließen. Reich wurde er nicht dabei, und als er erkrankte, mußte er die Barmherzigkeit des Armenspitals „della consolazione" in Anspruch nehmen. Mehr schlecht als recht schlug er sich noch eine Zeit durch — dann trat eine glückhafte Wendung ein: Kardinal Maria del Monte entdeckte ihn und nahm ihn in sein Haus. Mit einem Schlag waren seine Genrebilder gefragt. Hohe Herren, wie die Kardinäle Borghese, Montalto, Mattei Gonzaga wurden seine Käufer und Gönner. Auf die Dauer aber genügte ihm nicht der Beifall dieser Feinschmecker, es gelüstete ihn vielmehr, vor der großen Öffentlichkeit zu bestehen. Dazu bedurfte es in Rom einer monumentalen Leistung. Gelegenheit zu einer solchen bot die Ausmalung der Capella Contarelli in San Luigi dei Francesi, zu der Cavaliere d'Arpino, das Haupt der römischen Manieristen, und der junge, kaum viel über zwanzig Jahre alte Genremaler aus Caravaggio herangezogen wurden. Cesare d'Arpino sollte die Fresken, der Lombarde die Ölbilder malen. Vermutlich hatte Caravaggio für diesen höchst ehrenvollen Auftrag seinem Freunde, dem Dichter Gian Battista Marino, zu danken, dessen Ruhm damals ganz Europa erfüllte. (Selbst Shakespeare hatte sich Marinos Epos „Adonis" zum Vorbild genommen.) Der italienische Literarhistoriker de Sanctis spricht bei Marino von einem „naturalismo grossolano sotto velo di sagrestia", eine Charakteristik, die auch bei seinem malenden Generationsgenossen nicht unangemessen wäre.

*

Zwei feindliche Kunstrichtungen, eine absterbende und eine aufstrebende, trafen in der Capella Contarelli aufeinander: Manierismus und Naturalismus. Caravaggio malte als erstes Bild den Evangelisten Matthäus: er malte ihn als plumpen und analphabetischen Bauern, dem ein Engel die Hand beim Schreiben führt. „Welche Indezenz" zeterten die Konventionellen, die Ängstlichen, die Ewiggestrigen und erreichten, daß das Bild entfernt wurde.

Auch der Akademiepräsident, der vielgereiste Federigo Zuccari, der zu den Manieristen zählte, vernahm von dem Skandal um das Evangelistengemälde. Er begab sich an Ort und Stelle und als Weltmann suchte er die Sache zu bagatellisieren: „Wozu der Lärm", meinte er obenhin, „ich sehe hier nichts als den Gedanken Giorgiones", womit er zu verstehen gab, der junge Mann sei eben bei den Oberitalienern in die Schule gegangen.

Caravaggio malte später den Evangelisten noch einmal und diesmal in „edlerer" Auffassung. Daß er auch mit einer figurenreichen Komposition fertig werden konnte, bewies er in den Seitenbildern, in der „Berufung" (etwa 1593 entstanden) und im „Martyrium" (um 1595). Mit diesen beiden Gemälden begründete

Michelangelo Caravaggio, Ill. Matthäus

MICHELANGELO CARAVAGGIO, DIE BERUFUNG DES MATTHÄUS

Du da, — steh auf!
Du hast mitzugehen,
Man braucht dich.

Du häufst deine Habe?
Sie war niemals dein.
Du rühmst deine Werke?
Vergiß sie!
Dein Weib umhalst dich?
Es wird dich verschmerzen.
Dein Kind schreit?
Dort, wo du not tust, schreit mehr.

Fällt dich Schlaf an?
Wachen sollst du!
Freut dich Friede?
Streiten mußt du!
Glück begehrtest du?
Elend wirst du!

Frag nicht, wofür?
Die Erwählten gehorchen,
D u — bist gemeint!
Nicht der neben dir.
Komm!

F. T. Csokor

MICHELANGELO CARAVAGGIO, DER UNGLAUBIGE THOMAS

Bezeuge erst, ob du auch wirklich bist?
Daß du dich zeigst, mag meine Sehnsucht sein,
die sich dein Bild lieh wie ein Wunsch den Traum.

Ich kann nicht einfach glauben. Wissen muß ich!
Das Kreuz genügt mir nicht. Gekreuzigt wurden viele.
Aber aus Gräbern kehrt man nie zurück.

Daß du das wärest! Daß ich inne würde,
du hast gedauert über deinen Tod!

Die Welt ist nicht so sinnlos mit dem Drüben,
das du verheißt. Ihr Unrecht darf man dulden,
verläßt man sie zum sicheren Erwachen
in einem Reich, das richtet und vergilt.

Ich zweifle nur, wie du mich mehr verpflichtest,
als Auferstandner oder Augentrug?
Denn wenn du bist, muß ich mein Wesen ändern.
Doch bist du nicht, wird es die ganze Erde,
die mir zu ändern aufgetragen ist.

F. T. Csokor

er seinen Ruf als Kirchenmaler. Bald war er einer der gesuchtesten Künstler. Prinz Doria bot ihm 6000 Scudi für die Ausmalung einer Loggia, aber Caravaggio lehnte den Auftrag ab, obwohl er oft in Geldnöten steckte. Sein ungeordnetes Leben ließ keinen gesicherten Wohlstand zu. Manchmal sah man ihn in prächtigen Gewändern, manchmal in Kleidern, die zu Lumpen zerfielen. Fast täglich zeigte er sich in der Stadt mit umgeschnalltem Degen, von seinem schwarzzottigen Lieblingsköter „Cornacchio" bellend umsprungen. Hitzige Burschen, wegen ihrer Spottsucht und Rauflust gefürchtet, bildeten sein Gefolge. Aber der rauflustigste war Caravaggio selbst. Immer wieder taucht sein Name in den römischen Polizeiakten der Zeit auf, und sein ganzes Sündenregister aufzuzählen, wäre zu weitläufig. Hier nur einige Vorfälle: Juli 1599: Caravaggio beteiligt sich mit bewaffneter Hand an einer Rauferei seines Freundes Onorio Longhi, der ein begabter Architekt und gefürchteter Raufbold war. November 1600: Er steht wegen einer Schlägerei vor Gericht. 13. September 1603: Er ist angeklagt wegen eines Spottgedichtes auf den Maler Baglione, verteidigt sich patzig, und will als einen „tüchtigen Mann" unter den Malern nur gelten lassen, „wer gut malen und Naturgegenstände gut nachzuahmen" verstünde. März 1604: Er wirft einem vorlauten Piccolo in der Schenke „Zum Mohren" eine heiße Schüssel ins Gesicht. 29. Juli 1605: Er schlägt auf der Piazza Navona einen gewissen Mariano Pasqualone nieder und verwundet ihn schwer. Ursache des Streits: Donna Lena, die Geliebte Caravaggios.

Caravaggio flieht nach Genua, kehrt am 24. August wieder nach Rom zurück und richtet am 28. des Monats einen reumütigen Brief an die Behörde, muß sich aber drei Tage später verantworten, weil er seiner Wirtin, die während seiner Abwesenheit seine Habe für unbezahlte Miete gepfändet, die Fenster eingeworfen hat.

Dann scheint er sich drei Vierteljahre ruhig verhalten zu haben. Aber am 31. Mai 1606 ereignete sich beim Ballspiel mit Ranuccio Tomassoni das Unglück, daß er seinen Partner im Streit erschlug. Selbst schwer verletzt, verbarg er sich in der Nähe der Stadt. Er hoffte auf die Fürsprache seines Gönners, als aber die Aufhebung des „Bando capitale" auf sich warten ließ, begab er sich nach Neapel und von hier nach Malta, wo ihn der Großmeister des Malteserordens glänzend aufnahm und mit einer goldenen Kette und einem Sklaven beschenkte. Wieder geriet er in Streit, und diesmal war sein Gegner einer der mächtigen Ordensritter. Caravaggio entwich nach Sizilien.

Später wagte er nach Neapel zu gehen, und dort wurde er während eines Aufenthalts in der Herberge Ciriglios von bewaffneten Banditen überfallen. Vielleicht waren es Bravi, von seinem Malteser Gegner gedungen. Er wurde so schwer verletzt, daß sich das Gerücht seines Todes verbreitete.

Endlich erreichte ihn die Zusage, er dürfe ungefährdet nach Rom zurückkehren. Rasch verstaute er seine Habseligkeiten auf einer Feluke und steuerte auf die römische Küste zu, die er bei Porto d'Ercole betrat. Spanische Wächter verhafteten ihn. Nach zwei Tagen wieder freigelassen, hielt er vergebens Ausschau nach Schiff und Habe. Tagelang irrte er in der trostlosen Malariagegend umher, während die Julisonne niederbrannte. Fieber befiel ihn, und am 18. Juli 1610 starb er, 37 Jahre alt, auf der Höhe seines Künstlertums und von allen Menschen verlassen. *Leopold Zahn*

SCHLOSS WEIKERSHEIM

Das eigenartige Gefüge des alten deutschen Reiches hat in den beiden letzten Jahrhunderten seines Bestehens mit der Vielzahl halbsouveräner Territorien ein Gebilde von besonderem kulturgeschichtlichem Reiz entstehen lassen: die kleine landesherrliche Residenzstadt — die Duodezresidenz, wie sie schon die Zeitgenossen im Vergleich mit dem kleinsten Buchformat nach Folio, Quart und Oktav, eben dem Duodez, nannten. Von besonderer Art ist das Erlebnis dieser — damals wie heute — im Verborgenen blühenden, wirklich miniaturhaften Residenzen, die sich im Südwesten Deutschlands, wo die Landkarte einst am buntesten war, in mannigfachen Beispielen erhalten haben.

Lange Zeit hat man in ihnen geflissentlich nur den Widerspruch zwischen dem vermeintlichen Vorbild und dem wirklich Erreichten gesehen und mit Ironie auf das Mißverhältnis hingewiesen, das — zwischen dem repräsentativen Rahmen und der tatsächlich zwergenhaften Macht sich offenbarend — einen „fratzenhaften Mummenschanz" enthülle; dieses Zerrbild trübte nur zu leicht den Blick für die kulturelle Leistung dieser kleinsten Höfe. Die historische Situation hat dieser Epoche Gelegenheit zur Entwicklung eines vielschichtigen Komplexes gegeben, der eine Fülle künstlerischer Probleme und mannigfacher Lösungen in sich barg. Wenngleich in Generationen gewachsen und nicht nach einheitlichem Plane begonnen, kann das Bild einer solchen Duodezresidenz mit ihrem ausgreifenden Schloßbezirk nicht nur als Sinnbild verklungener landesherrlicher Macht und als ein Denkmal aus dem Spätsommer des alten Reiches, sondern weil aus einer Idee heraus weiterentwickelt, auch in seiner Gesamtheit als ein Kunstwerk betrachtet werden.

Eingebettet zwischen den alten Reichsstädten Rothenburg, Heilbronn und Schwäbisch-Hall und dem früheren ansbachischen Crailsheim, breitet sich das Hohenloher Land, das man — seit 1806 das Fürstentum Hohenlohe seine Selbständigkeit verlor — auch gern Württembergisch-Franken nennt; es ist reich an malerischen Burgen und prunkvollen Schlössern, dieses gesegnete Land um Kocher, Jagst und Tauber.

Weikersheim, unweit der alten Deutschordensresidenz Mergentheim an der Tauber gelegen, ist der Stammsitz des hohenlohischen Geschlechtes. Es verdankt sein heutiges Gesicht vor allem zwei Männern, den Grafen Wolfgang (1546—1610) und Karl Ludwig (1674 bis 1756). Ansehen und Anspruch des schon in der Stauferzeit groß gewordenen und in der Mitte des 18. Jahrhunderts gefürsteten Hauses spiegelt sich in den verwandtschaftlichen Beziehungen beider; Wolfgangs Bruder hatte eine Tochter Wilhelms von Oranien

Hauptfassade vom Park aus

geheiratet und Karl Ludwig, Sohn einer Herzogin von Holstein, war mit Prinzessin Sophie von Oettingen, einer Tante der Kaiserin Maria Theresia vermählt. Künstler aus den städtischen und fürstlichen Kunstzentren Augsburg, Stuttgart und Würzburg, Kunsthandwerker aus den benachbarten Reichsstädten und auch von weither, unter denen klangvolle Namen nicht fehlen, haben Weikersheim gestaltet und mit dieser kleinen Residenz eine jener köstlichen Wunderblüten an dem reichen Baume der süddeutschen Kunst geschaffen, wie sie sich so schließlich nur unter dem fränkischen Barockhimmel entfalten konnte.

Aus der von Mauer und Graben umschlossenen Wasserburg des Mittelalters, die sich im Winkel zwischen der Tauber und einem kleinen Seitengewässer einnistete, ist später, im Verlaufe von nicht ganz zwei Jahrhunderten und mit den sich wandelnden Vorstellungen von der Residenz eines Reichsstandes wachsend, ein weitläufiges Schloß geworden, das mit seinem Park die freie Natur und mit seinem Schloßplatz auch die bürgerliche Welt des Städtchens in seinen Bereich gezogen hat, um gegen Ende des ganzen Zeitalters das Musterbild einer Kleinresidenz darzustellen. Mehr als ein noch so fesselnd geschriebenes Geschichtsbuch beeindruckt den aufgeschlossenen Betrachter solch augenscheinlicher Befund, in dem sich das Vergangene ja noch als gegenwärtig erweist, und es mag ihm in gleicher Weise verlockend erscheinen, das Werden und Vergehen der alten Reichsverfassung, wie den Wandel der Wohnkultur und Lebenshaltung oder den Werdegang künstlerischer Entwicklung von der blühenden Renaissance bis zum reifen Rokoko so anschaulich an seinem Auge vorüberziehen zu lassen.

Graf Wolfgang, der sich 1587 Weikersheim zur Residenz ausersah, hat aus der mittelalterlichen Burg ein festliches Schloß gemacht, das bald nur noch mit dem Bergfried und einem kleinen Seitenbau an den alten Rittersitz erinnerte. Georg Robin, der Baumeister des an Jagst und Kocher landesherrlich benachbarten Kurfürsten von Mainz, hat ihm den Plan für eine stattliche Dreiflügelanlage entworfen; Georg Stegle, ein Künstler des befreundeten Stuttgarter Hofes, hat danach das Modell gemacht und unter Aufsicht des Würzburger Baumeisters Behringer (der auch Robins Entwürfe für Juliusspital und Universität in der Bischofsstadt am Main ausführte) begann der Bau 1594.

Nach der Errichtung des Saalbaues und eines Stückes vom Westflügel blieb das Unternehmen stecken, doch war das Wesentlichste damit schon getan; 1597 stand das dreigeschossige, langgestreckte Rechteck gegen den Taubergrund mit dem zweigeschossigen Saal, der ebenfalls doppelgeschossigen Kapelle und den Wohnräumen unter Dach; acht Jahre später waren die fünf großen Giebel aufgesetzt und die Ausstattung vollendet.

Das Herz des neuen Schlosses wurde der Saal mit seinen beträchtlichen Ausmaßen (35 mal 12 mal 8 Meter), dessen riesige, freitragende Kassettendecke der rühmlich bekannte Elias Gunzenhäuser aus Stuttgart konstruierte. Graf Wolfgang hat sich mit diesem Unternehmen neben die bedeutendsten Bauherrn seiner Zeit gestellt; man muß schon nach Heiligenberg und Wolfegg gehen oder sich des zerstörten Augsburger Rathaussaales erinnern, um Vergleichbares zu finden. Die grandiose Weite des lichten Raumes ist von jener festlichen Freude erfüllt, die wie eine Morgensonne neuer und größerer Gesinnung das eben verklingende Jahrhundert überstrahlt. Der Weikersheimer Saal ist als Ganzes eine der großartigsten Äußerungen der deutschen Spätrenaissance, deren vielversprechende weitere Entfaltung im Dreißigjährigen Kriege jäh abbrach.

An diesem Eindruck hat die Dekoration in ihrer eigenwilligen Mischung von flotter Malerei mit blendendem Kolorit, von derber Überladenheit der Stukkaturen und erlesenem Reichtum feinster Bildhauerarbeit teil. Für den jagdfrohen Bauherrn hat der „Kalkschneider" Gerhard Schmitt aus dem hannöverschen Rotenburg mit seinem Gesellen Hans Kuhn von Weikersheim (dem späteren Meister des großen Turniers im Nürnberger Rathaus) ein ganzes Tiergehege aus Stuck und echten Geweihen an die Wand gezaubert, Balthasar Katzenberger aus Würzburg nach niederländischen Vorbildern alle Arten von Jagd und Waidwerk in den Gemälden der Kassettendecke mit fröhlicher Farbigkeit dargestellt und — wie wir feststellen — Michael Junker von Miltenberg den reichen und höchst bedeutenden Kamin unter Mitarbeit seines berühmten Sohnes Hans geschaffen. Die wesensmäßige Verschiedenheit der künstlerischen Leistungen trägt besonders zu dem so charaktervollen Gesamtbild bei; sie entspringt aus der persönlichen Anteilnahme des Bauherrn, der die Künstler verpflichtete, die Themen bestimmte und ihnen aus seiner Bibliothek Vorlagen in Gestalt der niederländischen Kupferstichwerke an die Hand gab.

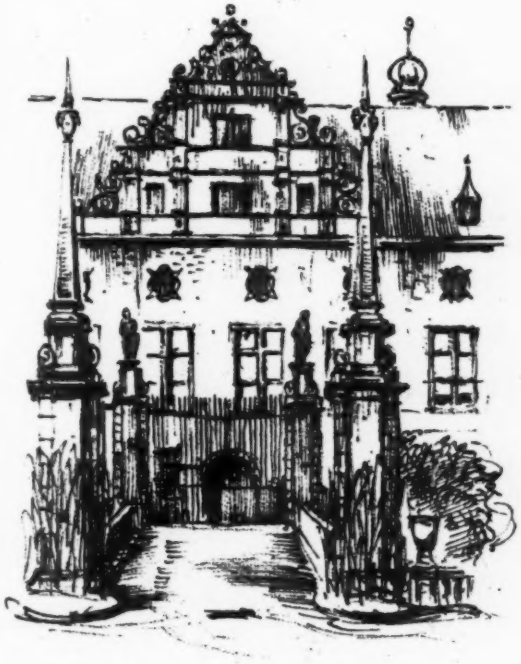
Innenhof mit Treppenturm und Saalbau

Tor im Marstallhof

Graf Wolfgang, der ein vielseitig gebildeter und weitgereister Herr war — er kannte Spanien, Italien und Frankreich und war in Dresden, Stuttgart und Heidelberg ein ebenso oft wie gern gesehener Gast —, tätigte in jedem Jahre seine Buchkäufe in Nürnberg, Augsburg oder, wie es damals üblich war, auf der Frankfurter Messe. Er las über die Influenz der Planeten, Artemidors Traumbuch stand neben den Werken des Paracelsus in seinem Gemach, und er griff auch zum Reinecke Fuchs. Als er ans Bauen ging, veranstaltete man eine regelrechte Jagd nach Serlio's „Architectura", deren Auflage von 1561 damals schon selten geworden war. Natürlich fehlte dem neuen Schlosse auch das Laboratorium samt einem Goldofen nicht; mit vielen kleinen Giebeln und einem zierlichen Schlot geschmückt, stand es im Schloßzwinger. Wolfgang, der die Leidenschaft für Alchimie und Goldmachen mit seinen Zeitgenossen teilte, mochte insgeheim wohl hoffen, auf solche Weise das vom Schloßbau verschlungene Geld wiederzugewinnen.

Ein Menschenalter nach dem Dreißigjährigen Kriege nahm Graf Siegfried Hohenlohe den Bauplan des Großvaters wieder auf und fügte zum Saalbau den Ostflügel, der sich dann mit leichtem Knick an den alten Bergfried anlehnt. Vor diesen schlichten dreigeschossigen Flügel legte man in ganzer Länge einen niedrigen Marstall, der neben dem Portal ein Rondell der mittelalterlichen Befestigung einbezieht; die „welsche" Haube darauf wiederholt in wohliger Behäbigkeit das jubilierende Motiv der hochragenden modischen Bergfriedhaube, die sich voll ungezwungener Fröhlichkeit aus der Talniederung herausreckt, um über Schloß und Städtchen hinweg die nahen Höhen der Weinberge zu begrüßen.

Was dem Schlosse fehlte, war eine repräsentative Schauseite gegen das Städtchen; so wenig man zu Wolfgangs Zeiten noch den Mangel sah oder empfunden hätte, so lebhaft trat er nun hervor. Paul Platz, ein aus Belfort gebürtiger Würzburger Baumeister, den Graf Siegfried mit seinen Tiroler Gesellen verpflichtet hatte, ersetzte sie durch ein aufwendiges Portal im Marstallbau, das wiederum den Blick auf ein reiches Tor im neuen Schloßflügel freigibt; beide schmückt das Wappen des Bauherrn und der Schloßherrin, einer geborenen Pfalzgräfin von Zweibrücken. Graf Karl Ludwig hat 1709 durch den Baumeister der Stadt Eßlingen, Jakob Börel aus Straßburg, das Werk des Oheims dadurch vollendet, daß er den Schloßgraben mit einer schönen Balusterbrücke überquerte und sie gegen den Platz hin mit zwei flankierenden Pfeilern, samt den Figuren der Pax und Justitia darauf, abschloß, damit noch ein drittes Portal schaffend; gleichzeitig entstanden die stattlichen dreigeschossigen Häuser am Platz, der Schloß- und Marktplatz in einem ist, und sich auf der Ostseite mit der Pfarrkirche und ihren drei Türmen wirkungsvoll schließt. In einer genialen Konzeption ist dann die Idee des Meisters aus Belfort — nämlich die fehlende Schloßfassade durch Schauarchitekturen zu ersetzen — zur Höhe einer städtebaulichen Tat von höchster Vollendung weiterentwickelt worden. Schloß und Platz werden durch zwei Gebäude miteinander verklammert, die sich in Form eines Halbkreises vor die Brücke legen. Zweigeschossige Pavillons, im Maßstab gegen die Gebäude der Platzwand verringert, flankieren die von ihnen eingeengte Tiefe des Raumes, der schließlich vom Rund der eingeschossigen Arkaden abgeschlossen



Hauptportal

wird. Die Mitte setzt vollends aus, sie gibt den Blick frei auf die dreifache Portalfolge und lenkt das Auge von der absinkenden Platzarchitektur über die Pfeilerfiguren wieder aufwärts zum Giebeltor des Marstalls und über das hohe Dach des Schlosses zum ragenden Bergfried hinauf; er schaut beherrschend, doch mit heiterster Miene in die Architekturlandschaft zu seinen Füßen hinein und bewahrt sie durch seine unsymmetrische Stellung vor langweiligem Gleichmaß.

Den Meister dieses architektonischen Kabinettstückes haben wir festgestellt und seinem verwehten Namen wieder Leben eingehaucht: es ist Johann Christian v. Lüttich, ein Ingenieur-Architekt aus der Schule Welsch's, der damals dem zweiten Schwiegervater Karl Ludwigs, dem Fürsten Ernst zu Oettingen, als Ingenieurhauptmann diente und durch dessen Tochter er aus dem Ries an die Tauber gerufen wurde. Das Rokoko hat nach der Jahrhundertmitte noch mit einer kleinen Zutat durch den zierlichen Röhrenbrunnen das Bild des Platzes gerundet und damit den beglückenden Eindruck der ganzen Komposition vollendet.

Eckpfeiler der Orangerie

Wer sich von dem beschwingenden Gefühl der schönen Harmonie, die hier waltet, in die Tiefe des Schloßplatzes hineinziehen läßt und an den Zirkelbauten vorbei durch die Portale schreitet, der findet sich bald inmitten des Schloßhofes vor der anmutigsten Szenerie verweilen. Das unregelmäßige Geviert überragt der breite Giebel des Saalbaues, vor den Jakob Kaufmann 1603 die reiche Altane legte. In wohliger Beschaulichkeit blickt aus dem Eck der Treppenturm heraus und der plätschernde Röhrenbrunnen Andreas Sommers weckt ein märchenhaft verträumtes Leben in diesem stillen, der Zeit entrückten Hofe.

Der Eindruck des Unberührtgebliebenseins waltet über der inneren Einrichtung. Karl Ludwig hat 1708, noch vor seiner Hochzeit mit der Markgräfin Dorothea von Brandenburg-Kulmbach, im Bau seines Oheims Siegfried eine neue Flucht von Zimmern eingerichtet. Stukkateure und andere Kunsthandwerker vom Hofe des prachtliebenden Würzburger Fürstbischofs Greiffenklau, der Stuttgarter Hofschreiner und Kunstschreiner aus dem eigenen Lande wirkten zusammen; auch der beliebte Portraitmaler Lippold aus Frankfurt fand sich ein. Der Graf selbst erwarb in Nürnberg und Augsburg schönes Mobiliar, beschaffte flämische Gobelins durch einen Agenten in Hanau, und wurde später ein eifriger Abnehmer der Fayencemanufakturen von Ansbach und Bayreuth. Nach dem Tode der Markgräfin wurde für die neue Herrin ein „Staatsgemach" mit einem Spiegelkabinett durch den hohenlohischen Kunstschreiner Vogt von Oehringen eingerichtet und das Mobiliar von Eberhard Sommer aus Künzelsau geschnitzt, dessen zahlreiche Familie das künstlerische Erbe der berühmteren Kern aus dem nahen Forchtenberg angetreten hatte; auch seine Brüder arbeiteten gleich dem Vater als Bildhauer lange Jahre in Weikersheim.

Unter Karl Ludwigs Neffen und Erben zog in den sechziger Jahren auch das späteste Rokoko im Schlosse ein. Wir kennen nun den Meister, der hier die gleich flüssigem Wachs tropfenden Rocaillen an Decken und Wände zauberte: es ist Hans Walser, ein Wessobrunner Künstler aus der berühmten oberbayerischen Stuckatorenkolonie.

Zu Füßen des Saalbaus dehnt sich in der Breite des Schlosses zwischen den saftigen Tauberwiesen der von Karl Ludwig angelegte Park, einer der wenigen er-

Graben mit dem alten Bergfried

ERWIN BINDERWALD, SCHLOSS WEIKERSHEIM, AQUARELL

haltenen Barockgärten und der einzige in Franken aus der ersten Jahrhunderthälfte; wir fanden Namen und Herkunft des entwerfenden Gartenkünstlers: es war der Nassau-Saarbrückensche Hofgärtner Daniel Matthieu, der im Auftrage seiner Fürstin, einer geborenen Hohenlohe, 1709 den Plan entwarf. Die Brüder Sommer füllten das weite Parterre mit einer köstlichen Figurenschar von unbekümmerter Laune und manchmal sorgloser Flüchtigkeit; Olymp, Jahreszeiten, Elemente und Tugenden sind für das allegorische Programm aufgeboten; selbst der gräfliche Hofstaat blieb nicht verschont und wurde durch originelle Karikaturen in Zwergengröße auf der Terrasse am Schloßgraben in Stein verewigt. Der Hofgärtner ging auf Reisen, vor allem zu den großen Schönborngärten in Franken, um Pflanzen und Bäume einzukaufen; hundert Pomeranzenbäume wurden über Partenkirchen aus Italien bezogen, Dattelpalmen, Oleander und „indianische Gewächse" in Würzburg angeschafft.

Ein Hauptwerk der süddeutschen Barockkunst krönt die künstlerischen Bestrebungen Karl Ludwigs und seiner kunstsinnigen Gattin, eine weitläufige Orangerie. Zwei Flügelbauten öffnen sich mit ihrer Schmalseite im Viertelkreis gegeneinander; vor weit ausladendem Gebälk wächst eine Säulenhalle — noch jetzt in ihrem Ruinenzustand von wahrhaft römischer Großartigkeit — als Freisaal auf, in deren Mitte einst das Reiterstandbild des Grafen Karl Ludwig, flankiert von den Gestalten der vier Weltherrscher als Sinnbildern der Zeitalter, aufwuchs. Lüttich hat unter Welsch am Belvedere des Fürsten Öttingen in Schrattenhofen, einem genialen Gartenbau des Mainzer Architekten, gearbeitet und in Weikersheim dessen Ideen zu einer Verbindung von Orangerie und Belvedere weiterentwickelt; in seinen früheren Jahren war er in Wolfenbüttel über Henäus mit Fischer von Erlachs Entwürfen zur „Historischen Architektur" vor deren Veröffentlichung bekannt geworden und hat eine Anregung aus dem fünften Buch, nämlich die Kolonnaden, wieder aufgegriffen und mit der Denkmalarchitektur der Orangerie verknüpft. Fischer von Erlach hat seinem durch ein Reiterstandbild bereicherten Entwurf erst nach einer Berliner Reise 1705 diese endgültige Form gegeben, wo er die Aufstellung des Schlüterschen Kurfürstenstandbildes erlebt hatte.

Die Verbindung von Denkmal und Zweckbau, von Reiterstandbild und Winterung für subtropische Pflanzen ist Lüttichs eigenste Leistung, ohne Vorbild und eine wirkliche Neuschöpfung, aus der Fülle des barocken Ideenschatzes heraus gezeugt und in jener glücklichen, verschiedene Zwecke heiter verbindenden Weise geboren, wie es nur das Genie jener Zeit vermochte.

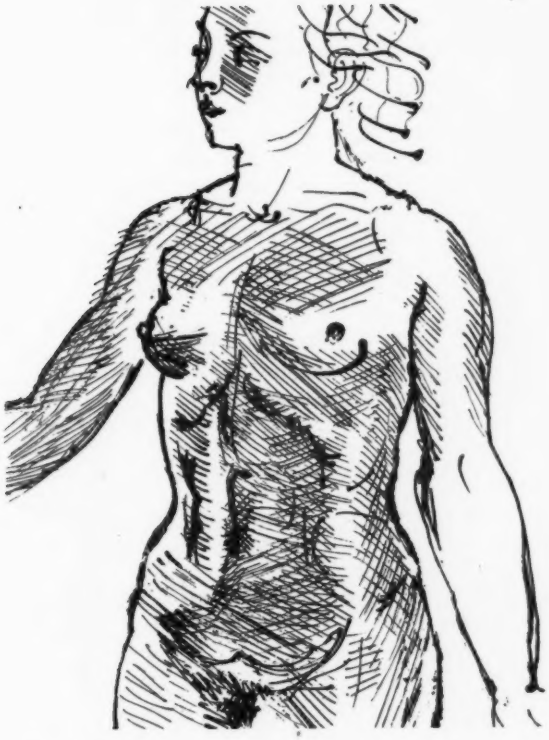
Dieses Pomeranzenhaus, das hier im stillen Taubergrunde als ein „geistreicher, fremdartig schöner Bau" (Dehio) aufwächst, stellt seinen wiederentdeckten Meister unter die ersten der Zeitgenossen; gleich Welsch, Neumann, Schlaun und Seitz war auch Lüttich Ingenieur und Künstler; aus dem Hannoverschen stammend, hat er seine mittleren Jahre in öttingischen und in Reichsdiensten verbracht, um nach 1754 als General und Chef des Hannoverschen Ingenieurkorps zu sterben.

Was Cornelius Gurlitt von Welschs Orangerie in Fulda sagte, daß sie „ein Prunkstück heiteren Barockstils" sei, das mag auch von Lüttichs Weikersheimer Orangerie gelten; aus den Überflüssen des Daseins heraus geschaffen, ist sie das schönste Kleinod dieses Jahrhunderts im Taubertale.

Mit ihrem weit ausgreifenden Schloßbereich, dessen einzelne Teile sich gleich Jahresringen um den Bergfried als ältesten Kern herumlegen, besitzt die kleine Hohenloher Residenz noch heute jenen köstlichen Reiz, den alles harmonisch Gewordene stets in empfänglichen Augen erweckt.

Max H. von Freeden

Jos. Schaal
1936



RAOUL DUFY UND DIE LEBENSFREUDE

Raoul Dufy ist ins biblische Alter getreten.
Verblüfft stand man in der Galerie Louis Carré vor Schöpfungen der letzten Jahre dieses einzigartigen Meisters des Aquarells. All diese Werke sind Ausbrüche der Begeisterung eines Jünglings, der in der Freude am Leben und am Erleben in Farben jubelt und singt. Nie waren Dufys Aquarelle so duftig, nie das Feuerwerk seiner Palette (der Ausdruck mag banal erscheinen, bei Dufy trifft er zu) so sprühend und leuchtend, nie sein Pinsel so beschwingt.
Dufy hat die Siebenzig überschritten. Sein Herz weiß nichts davon. In der Düsternis unserer Zeit, unter dem Alpdruck des grausigsten aller Kriege, dessen Schatten immer noch nicht weichen wollen, gelang es diesem ewig Jungen, sich die Munterkeit des Herzens, die Heiterkeit des Gemüts, die jugendfrische Spontaneität des künstlerischen Ausdrucks zu bewahren, ja sie zu steigern.
Jean Renoir, der Regisseur des unvergeßlichen Films „La grande Illusion", des großen Auguste großer Sohn, schrieb einmal, betrübt über den Mangel an Poesie und Phantasie der heutigen Jugend: „Die Jungen wagen nicht mehr zu fliegen, weil sie wissen, daß man fallen kann."
Raoul Dufy fliegt noch — mit siebenzig.
Am 3. Juni 1877 erblickte er in Le Havre, dem Überseehafen der Normandie, das Licht der Welt, das er so lieben sollte, das ein wesentliches Element seiner Bilder wird; denn Dufy ist wie Bonnard ein Maler des Lichts. Selbst die Schatten sind bei ihm noch von Licht erfüllt.
Dort in der großen Hafenstadt verbringt er seine Kindheit, was ohne Zweifel einen starken Einfluß auf sein Werk ausgeübt hat. Das kristallne Blau des Wassers, das satte, leuchtende Grün fetter normannischer Wiesen und das Saphirblau des Himmels, Farben, wie es sie eigentlich nur im Märchen gibt, bilden oft die Melodie Dufyscher Kompositionen, so zum Beispiel seiner herrlichen Strand-, Turf- und Regattenbilder. Die anderen Farben dienen dann eigentlich nur als Rahmen, Unterstreichungen und Akzente, um die Melodie des Blau und Grün noch mehr

zur Geltung zu bringen, ja hin und wieder verschwimmen sie darin oder tauchen darin unter.

Aber was sind die wirklichen Formen und Farben der Natur, die Natur selbst, für Dufy?

„La nature, Monsieur, mais c'est une hypothèse!" sagt er einem alten Offizier, der über die Freiheiten, die sich Dufy dem Motiv gegenüber erlaubt, erstaunt ist. Ja, Dufy ist weit davon Kopist der Natur zu sein. Farben und Formen der Natur provozieren lediglich die Vision Dufys, die er in seiner eigenwilligen Manier mit seinen Farben und Formen als Gedicht, als Lied, von allem Freude und Vergnügen Störenden geläutert, mit seinem Pinsel festhält.

Dufy sieht die Welt als Optimist. Seine Visionen gleichen den Träumen der Kinder. Er ist besessen von der Schönheit der Natur, besser gesagt, von den unzähligen vielfältigen Schönheiten in der Natur. Das treibt ihn zu einer Unrast des Schaffens, die jedoch der Freude am Schaffen kongruent ist. Eines Tages sagte er dem Schriftsteller Claude Roger-Marx:

„J'en ai jamais laissé dans le domaine des possibles une chose qui demandat à naître. J'ai accepté chaque jour l'effort dont j'étais moralement et physiquement chargé vis à vis de ma conscience, vis à vis de mon art. J'ajouterai vis à vis de mon plaisir: Chaque soir je me couche content et fatigué en me disant: J'ai été jusqu'au bout de mes forces, je peux mourir tranquillement."

Aber nicht nur die Natur an sich versetzt den Maler Dufy — den „poète peintre" Dufy würde Jean Cocteau sagen — in Verzückung. Gleich welches Milieu, die schillernde Buntheit eines Zirkus oder die feierliche Strenge eines Konzertsaals, ein Blumenstrauß, ein menschlicher Körper, eine scheinbar nüchterne Hauswand oder das Material alltäglicher Objekte werden dem ewig Suchenden zum künstlerischen Erlebnis. Das bei Carré jetzt ausgestellte Aquarell „Musik" ist in dieser Hinsicht ein typischer Dufy. Der warme Ton des Edelholzes einer Geige und ihre skurrilen Formen, krasser Gegensatz zum nüchternen weißen Notenblatt mit der strengen Disziplin des Liniensystems mit seinen fast geometrischen schwarzen Notenzeichen genügen Dufy zu einer Komposition von seltener Schönheit.

Dufy müßte nicht Franzose sein, um nicht das Land, das Dorf, den Bauernhof, kurz das Landleben, zu lieben. Die Aquarelle von Estelle, mitten im Kriege entstanden, dennoch Bilder des Friedens, Bilder der Zuversicht, legen davon Zeugnis ab. Hier wird das goldene Orange des Strohs, das sonnentrunkene, eingefahrene reife Korn häufig zur Dominante.

Oft begeistern ihn wie viele große Meister die Formen so, daß er auf die Farben verzichtet.

Die Sparsamkeit des Schwarz-Weiß entlarvt sofort den Charlatan, der mittels der Farbe seine Unzulänglichkeit zu verdecken sucht, dem es sogar manchmal mit Hilfe raffinierter Farbeffekte gelingt, das Auge selbst des Kenners auf eine Probe zu stellen. Im nackten Schwarz-Weiß offenbaren sich Begabung, Talent und Genie.

Hat Albrecht Dürer in seinen Holzschnitten nicht die Unvergänglichkeit seines Künstlertums gezeigt? Erkennen wir nicht gerade in den Zeichnungen Picassos sein Genie? So finden wir auch in den Federzeichnungen Dufys die untrüglichen Merkmale für sein Können und seine Größe.

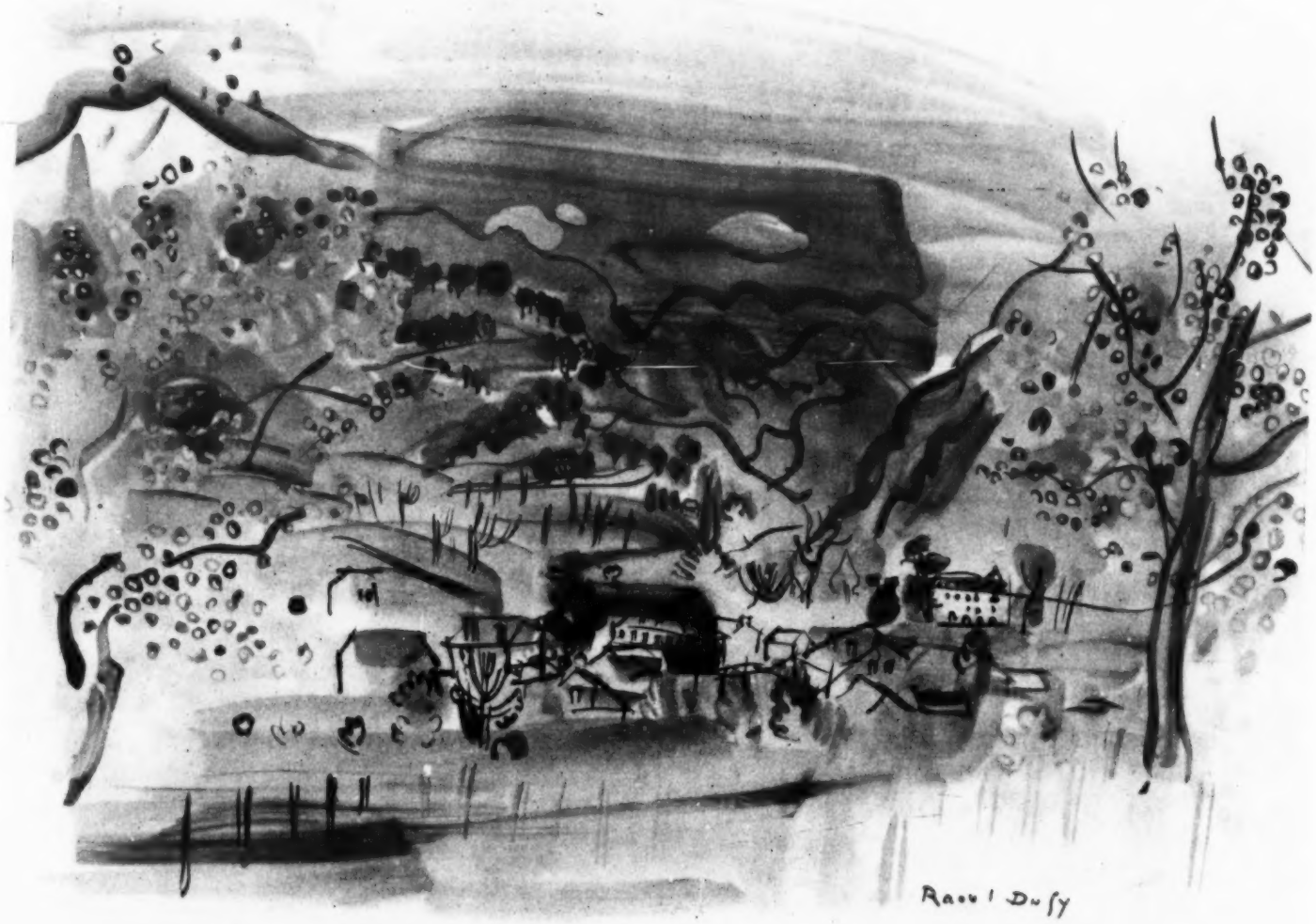
Der „Blick auf Schloß Amboise" — selbst hier im Schwarz-Weiß zeigt sich Dufy noch als Maler des Lichts — und der „Bassist" sind charakteristische Werke dieser Art Dufyscher Kunst. Interessant, wie Musikinstrument und Musiker geradezu eins werden, ja, wie Dufy, von den Formen des Basses entzückt, den Menschen fast zum sekundären Bestandteil des Instuments werden läßt.

Die schrecklichen Jahre der Katastrophe, die wir alle durchlitten haben, führten zu einer Verschärfung des Kampfes derjenigen, die nur eine durch die Zeitereignisse inspirierte, also politisch und sozialpolitisch lehrhafte Kunst und Literatur billigen, gegen die Verfechter der absoluten Freiheit in Literatur und Kunst und des „l'art pour l'art". In diesem Streit wird Dufy als oberflächlich und nicht konstruktiv, als banaler Amuseur angegriffen. Man sprach bei ihm von der „Operette" in der Malerei. Nichts erscheint mir ungerechter, nichts falscher. In unserer freudlosen Zeit, die in der Literatur und Kunst gerade auch der Jugend als Vortrupp der Zukunft so erschreckend zum Düsteren, Trostlosen und Morbiden neigt, brauchen wir Künstler der Lebensfreude wie Dufy.

Neben dem schwermütigen, finsteren, dramatischen Beethoven ging der göttlich heitere Mozart in die Ewigkeit ein. Neben dem tragischen, von bösen Vorahnungen erfüllten Soutine, neben der Warnerin Käthe Kollwitz hat Dufys heiter beschwingtes Werk Daseinsberechtigung, ja erzieherischen Wert.

Alexandre Alexandre, Paris

RAOUL DUFY, LE STELLE (GALERIE LOUIS CARRÉ)



RAOUL DUFY, LESTELLE (GALERIE LOUIS CARRÉ)

RAOUL DUFY, LESTELLE (GALERIE LOUIS CARRÉ)

RAOUL DUFY. LESTÉLLE (GALERIE LOUIS CARRÉ)

RAOUL DUFY, LESTELLE (GALERIE LOUIS CARRÉ)

ZU EINEM AQUARELL VON PAUL KLEE

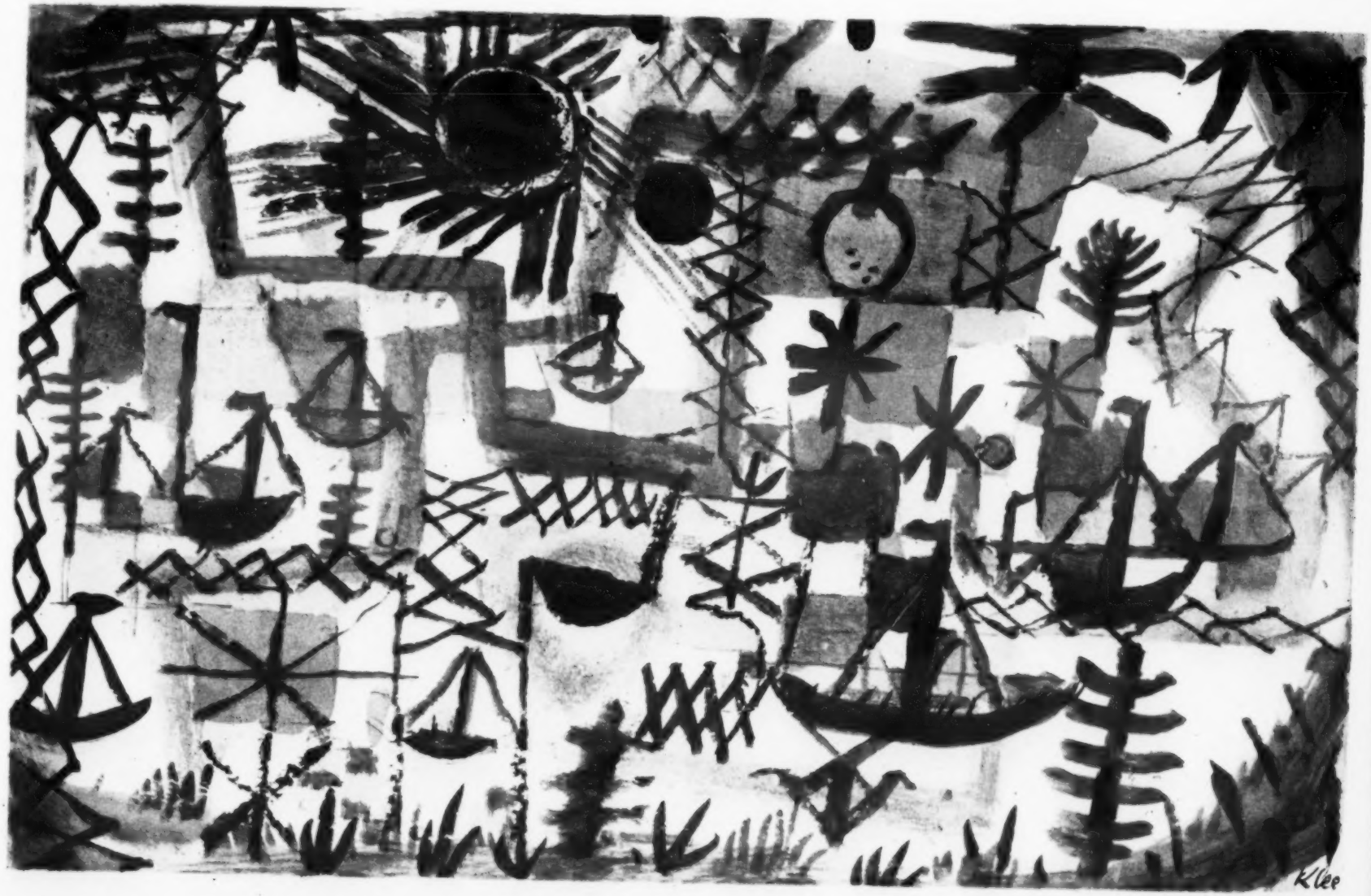
Umstürzlerische Einfälle, wie sie den Menschen mit Vorliebe in schlaflosen Nächten überkommen, brachten mich kürzlich dazu, halb im Scherz und halb im Ernst die Kunstwissenschaft in ihren bisher so fleißig geübten, herrschenden Formen anzuzweifeln, ja einmal — versuchsweise — ihren anerkannten Wert völlig zu leugnen. In einer dem Träumen verwandten Gedankenspielerei tat ich so, als gäbe es keinen historischen Ablauf, als fehlte den Menschen jeglicher Sinn für das Nacheinander allen Geschehens. Ich unterstellte vorübergehend eine Gleichzeitigkeit der Kunst, und es fiel mir gar nicht besonders schwer. Statt der dadurch aufgehobenen entwicklungs- oder stilgeschichtlichen Kunstbetrachtung (und ohne Rücksicht auf sie) schwebte mir eine Art reiner Gestaltlehre vor, eine Morphologie und Morphonomie der Kunst in aller Welt. Ich gewann also jedenfalls eine Verjüngung der Anschauung, eine gesunde Unbefangenheit, die mir erlaubte, manche Werke ganz neu und voraussetzungslos zu sehen. Spielend ergaben sich neue Wertmaße, Verwandtschaften und Zugehörigkeiten. Jahreszahlen freilich waren mir von je ein Greuel, in jener schlaflosen Nacht gab es keine Datierungen mehr, keine Zuschreibungen oder „nationalen" Merkmale. Ich fand, als ich den ursprünglichen Stand der Wissenschaft wiederhergestellt hatte, daß ich das Aquarell von Paul Klee, das er „Reiseerinnerung" betitelt hat, in die Nähe melischer Amphoren aus dem Ende des 7. Jahrhunderts gebracht hatte! Die Kunst „aus der Mitte" betrachtend, unter Vernachlässigung von Maßstäben gewohnter Meisterwerke großer Epochen, erfahren wir oft ungeahnte Freuden, die ich den Verächtern und Widerborsten der „Modernen Kunst" sehr wünschen würde.

Im Grunde ist der Blumenstrauß, den meine Großmutter als Mädchen mit verdünnter Tusche grau in grau gemalt hat, auf seine Weise eine zwar kindliche, etwas unbeholfene, aber höchst reizvolle Wiese, genau so abstrakt, und erreicht damit unbewußt und kunstlos etwas Ähnliches, wie es Klee, weil es ihm gefiel, auf künstlerische Art glückte. In einer Ausstellung stand vor einem Bilde von Paul Klee ein Besucher, die Hand ums Ohr gelegt, mit lauschendem Gesichtsausdruck. Nach seinem sonderbaren Tun befragt, antwortete er: „Ich höre diese Bilder."

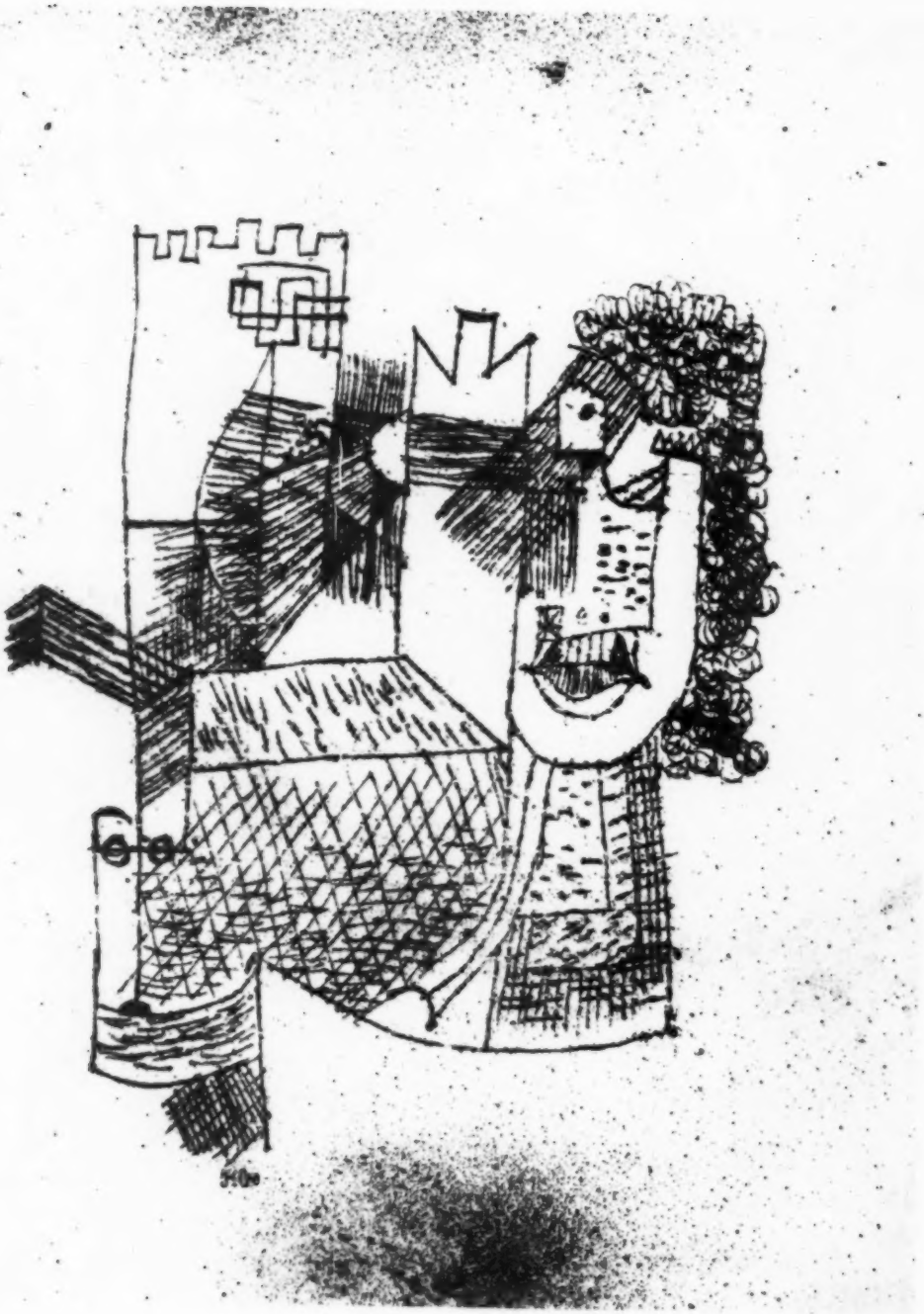
Eine gute Anekdote fürwahr. Wenn die Sonne „tönt" (nach alter Weise), der Hahnenschrei „glänzt", warum soll man die Tönung, die Harmonie eines Bildes nicht hören können, metaphorisch. Auch bei den klassischen Bildbeispielen wird mit Farben und Formen, Schattierungen, Linien, Kontrasten, Ruhe und Bewegung, hart und weich, also mit „morphophilen" Reizen auf uns gewirkt, kunstvoll oder primitiv. Wie primitiv zuweilen, merken manche Laien gar nicht. Sicher hat die Entdeckung der Kinderzeichnung (die Tatsache allein, daß sie erst in unserer Zeit erkannt und gewertet wurde, ist bedeutsam) einen großen Einfluß auf die „erwachsene Kunst" gehabt, der gesund und reinigend war. Bei dieser Verkindlichung, die auch in der Literatur und Musik Parallelen (Morgenstern, Strawinsky) hat und zur Zeit die Karikatur beherrscht, wirkt etwas Ähnliches auf uns wie bei der „Kindheitsgestalt der Dichtung", dem Märchen.

Auch die Tierbilder Franz Marcs in ihrer Demut, Reinheit und frommen Farbigkeit empfinde ich so, und nicht anders Klees „Reiseerinnerung" mit den schwarzen Schiffchen, der schwarzen Sonne und pflanzlichen wie architektonischen Elementen, die exotisch-teppichmusterartig anmuten. Ziegelrot und Wasserblau, etwas Zitronengelb und ein warmes Kaffeebraun sind die Farben. „Das kann ich auch!" habe ich Unverständige beim Anblick solcher Kunst sagen hören. Aber sie konnten es nicht, sie hatten kein Gefühl für die Ordnung der Sinnbilder, für die Morphonomie, die diesem Aquarell den graphischen und farbigen Reiz verleiht.

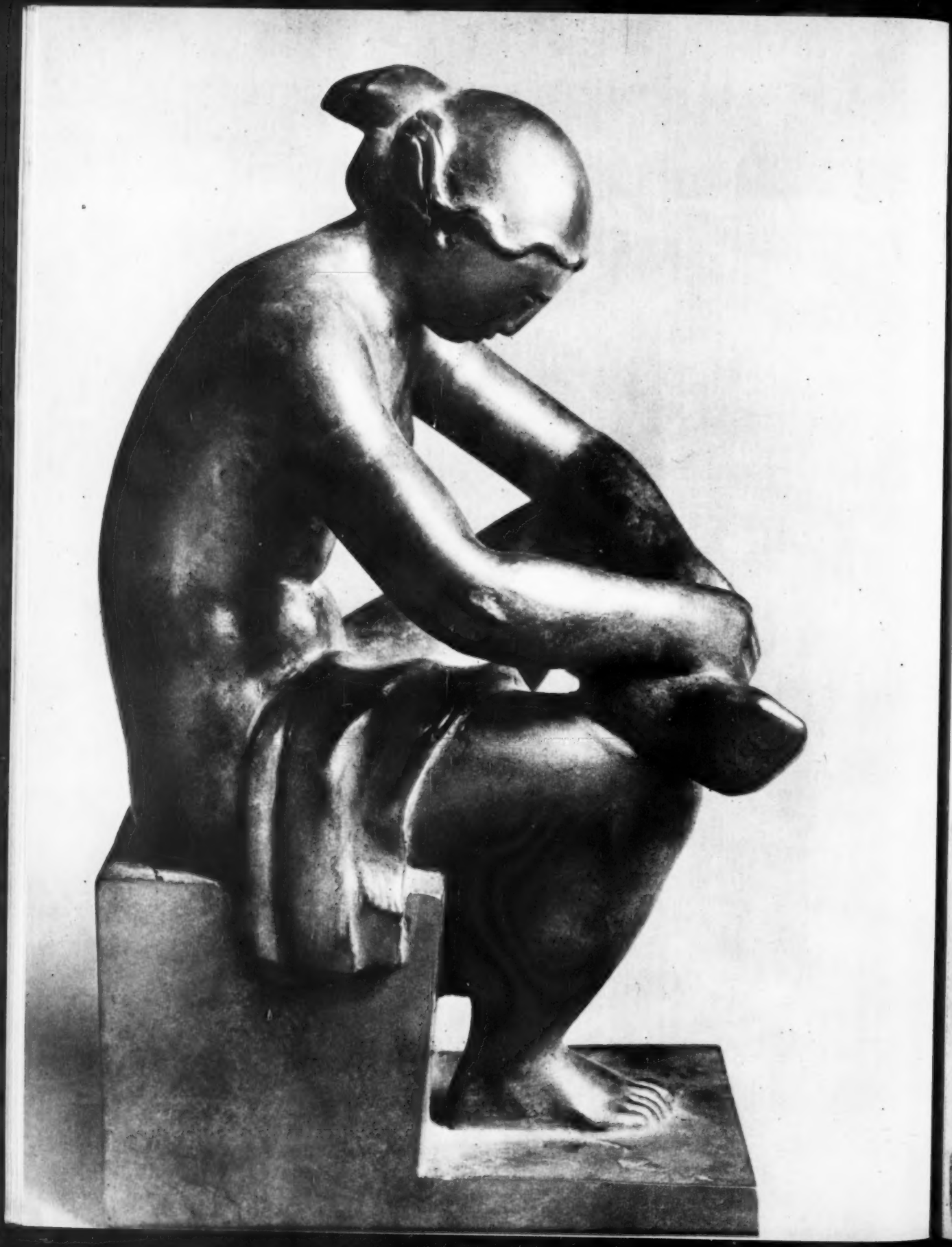
Ernst Penzoldt



PAUL KLEE, REISEERINNERUNGEN



PAUL KLEE



DIE KUH DES MATARÉ

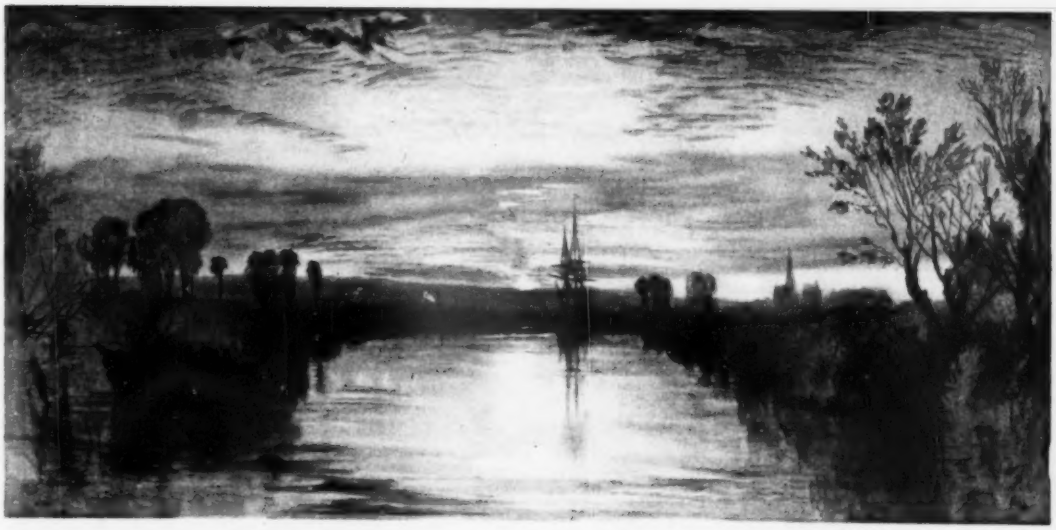
Die „Kuh" des Mataré ist aus Bronze. Aus einem harten Material, das ein für allemal seine Form behält, wenn es erkaltet ist. Und trotzdem wirkt dieses Tier nicht starr, erstarrt. Es könnte aufstehen und wandeln. Es lebt. Anders freilich als jene Tierplastiken, die mit so überscharfen Augen erblickt und von so nervösen Händen gestaltet sind, daß man glaubt, der Staub müsse unter galoppierenden Hufen emporwölken — jene Tiere, von denen wir wissen, daß sie längst auf und davon sind, daß nur ein Schatten ihrer Erscheinung im Bild gerann, eine Sekunde bedeutend, die niemals wiederkehrt. Diese „Kuh" aber lebt in der Fülle ihres Ruhens und Seins jenseits der Zeit. Denn so, wie sie sich dem Auge, der fühlenden Hand gibt, war sie nie und wird sie niemals sein — wie durch eine raffende Linse hat sie alle in der Zeit möglichen Verkörperungen des Tieres in sich gesammelt, die einzelnen verwerfend und die Summe aller gewinnend: eine auf Dauer und Gültigkeit abzielende Inkarnation nicht einer Erscheinung, sondern des Wesens „Kuh". So wurde sie Inbegriff einer allen sich ständig verwandelnden Wirklichkeit implicite zugehörigen unwandelbaren Wahrheit.

Wo Natur in ununterbrochenem Pulsschlag ihre Ge-

S. 29: H. Blumenthal. S. 30 und 31: H. Lörcher.
S. 32: Gerhard Marcks

schöpfe hervorbringt, ordnet der Künstler dem Rhythmus des Werdens sein Wollen zu. Die gleichmütig eilende Welle wird moduliert. Und derart ergänzen sich beide, Natur und Kunst — jene, die aus unerschöpflichen Quellen verwirrend sich verschwendet, diese, die sucht „den ruhenden Pol in der Erscheinungen Flucht". Kunst ist nicht Natur, ist ihr Extrakt.
Als Ewald Mataré seinen sechzigsten Geburtstag beging, schrieb ihm Carl Oskar Jatho, seine Rinder weideten alle auf einer steilen Insel, mit keinem Strand, den jedermann leicht betreten könne: ihre Steilufer müßten unter Mühen der Seele und des Verstandes erstiegen werden. Fügen wir nur hinzu, daß der Zugang zu dieser Insel nicht von jeher so beschwerlich war, daß vielmehr ihr menschenbewohntes Unterland Jahrzehnt um Jahrzehnt von Menschenhand abgetragen wurde, bis endlich jenes Niveau erreicht war, von dem aus allein verzerrende Perspektiven möglich sind ... Denn das Bildwerk Matarés zu erkennen, bedarf es nicht des selbstgerechten, seine Funktion zum Maßstab nehmenden Auges, sondern der hellsichtigeren inneren Wahrnehmungsgabe. Das Abbild der Natur zeigt sich dem Sinnesorgan, ihr Inbild schenkt sich dem Geist und der Seele.
So wird die „Kuh" sich dem zunächst erschließen, der sie innerlich umwirbt und mit dem gemäßesten Tun, mit Frommsein in Ehrfurcht und Demut. Mit ruhig bewegten Konturen, Flächen und Wölbungen spricht der mattglänzende plastische Körper von der Geborgenheit der stummen Kreatur in sich. Zugleich entblößt er als vom Augenscheinlichen befreiter Kern jene ehrfurchtgebietende, demutheischende Bezogenheit des Geschöpfes zu seinem Schöpfer, denn da nichts ablenkt, keine Vordergründe sind, muß der Blick sich auf das Geheimnis der Mitte richten, auf die Immanenz des „creator".
Und da nun, von solch einzig möglichem Standort wird die „Kuh" noch in anderem Betracht als abermals nicht so durchaus einmaliges Bild sich erweisen, und werden ihre Schwestern auferstehen — in der Romanik, im alten Ägypten, zu Zeiten immer, als der Intellekt noch nicht auf Kosten der Intuition entwickelt war. Als Künstler um die „Heiligkeit" auch der Tiere wußten.

Gerhard Schön



JOSEF M. W. TURNER KANAL VON CHICHESTER

BIENNALE DI VENEZIA

Über die Fragwürdigkeit riesiger Bilderausstellungen ist wohl kein Wort mehr zu verlieren: sie sind durchaus abzulehnen, denn kein Mensch ist fähig, Hunderte von Bildern und Plastiken anzusehen, geschweige zu verarbeiten.

So gesehen wäre also auch die diesjährige große Kunstausstellung in Venedig, die XXIV. Biennale, als völlig überlebt abzulehnen.

Und trotzdem hat gerade diese Ausstellung ihre ungeheure Wichtigkeit und ihre innere Berechtigung.

Nach den langen Jahren der Begriffsverwirrungen und der Vernebelungen auf dem Gebiete der Kunst ist dies die erste große internationale Schau, die vorurteilslos, nach künstlerischen Gesichtspunkten aufgebaut und nicht nach „weltanschaulichen" oder „Parteigrundsätzen" „ausgerichtet" ist. So klärt diese Ausstellung die Begriffe und zeigt uns, was in den letzten Jahren in der Welt gearbeitet wurde und wo wir augenblicklich künstlerisch stehen. Und zwar ohne jede Voreingenommenheit. Dies ist die wirklich ungeheure Bedeutung dieser Biennale.

Ausgestellt haben folgende Länder: Brasilien, Ägypten, Palästina, USA, Ungarn, Österreich, Polen, England, Frankreich, Tschechoslowakei, Deutschland, Belgien, Holland, Dänemark, Bulgarien und die Schweiz. Außerdem gibt es die Sonderschauen von Picasso, Braque, Chagall, Turner, Klee, Kokoschka, Rouault, Französischen Impressionisten, Henry Moore und die Sammlung „Nicht gegenständlicher Kunst" von Peggy Guggenheim, New York.

Der größte Teil der Ausstellung ist naturgemäß der italienischen Kunst vorbehalten. Im großen italienischen Hause sind sehr eindrucksvoll vertreten: de Chirico, Carrà (mit Bildern aus der Periode der Pittura Metafisica), Morandi, de Pisis und Campigli. Von diesen sind wohl nur die beiden ersten in Deutschland gut bekannt. Die besten Plastiker sind: Martini (der leider vor kurzem gestorben ist), Marini und Manzù (der den für Plastik ausgesetzten Preis bekommen hat).

Auch Picasso hängt mit sehr wichtigen Bildern in einem ganzen Saal des italienischen Hauses. Besonders

großartig und geheimnisvoll ist sein riesiges Bild: Nächtlicher Fischzug in Antibes. Sonderbarerweise leiden seine Bilder etwas durch die Fülle der Nachahmungen, welche die jungen italienischen Maler in den Nebensälen ausgestellt haben. Ihnen hat man vielleicht doch zu großzügig Wände eingeräumt.

Im italienischen Hause ist auch die deutsche Abteilung untergebracht, die leider den hochgespannten Erwartungen, die man gerade der deutschen Kunst entgegengebracht hatte, gar nicht entspricht und sehr enttäuscht hat. Sehr wichtige Namen wie Nolde und Kirchner fehlen bei den Deutschen. Andere wie Max Ernst, Klee, Kokoschka, Peiffer Watenphul haben in anderen Abteilungen ausgestellt.

Über die Bilder von Klee, die auch im italienischen Hause ausgestellt sind, ist nichts Neues zu sagen (außer daß vielleicht die Art der Anordnung dieser Bilder durchaus verfehlt und gar nicht im Sinne Klees ist!). Die Auswirkungen seiner Bilder sind sehr groß und bei der Jugend noch immer wachsend.

Recht interessant ist es, einmal einen wirklichen Überblick über die „gegenstandslose" Kunst zu haben, wie dies in der Sammlung Peggy Guggenheim möglich ist. Hier fehlt eigentlich keiner der führenden Namen, und dazu kommen eine Reihe von jungen, noch unbekannten Künstlern. Wieweit aber die neuen Bilder von Max Ernst, der sich zu einem höchst merkwürdigen, schwülen Barock entwickelt hat, noch „nichtgegenständlich" genannt werden könnte, mag dahingestellt sein.

Im französischen Hause fehlen manche der großen Namen, z. B. Matisse, Bonnard, Dérain. Als ganz großer Gestalter und Maler bewährt sich Chagall. Braque wirkt, trotz seines erlesenen Geschmacks, etwas schwächlich. Ebenso Rouault. Die beiden bedeutenden Plastiken von Maillol sind ja bekannt.

Die Engländer zeigen nur Henry Moore (der einen Preis für seine Plastik bekommen hat) und William Turner. Turner hält sich, trotz etwas bengalischen Theaters, als ein großes, kühnes Malergenie. Ob Moore mehr ist als ein sehr raffiniertes Kunstgewerbe, ist noch nicht ganz klar.

Der Pavillon der Französischen Impressionisten hat bei dem italienischen Publikum einen sehr großen Erfolg, obwohl es falsch ist, die Impressionisten auf so helle, weiße Wände zu hängen, wie man es hier getan hat. Sie verlieren fast völlig alle Farbe. Ein paar großartige Stücke von Cézanne, Renoir, van Gogh, Gauguin, Manet und Monet sind gehängt. Degas und Toulouse-Lautrec sind weniger gut vertreten.

Der Pavillon der Schweiz mit den großen Übersichten über Auberjonois und Schnyder wirkt recht konservativ. Kokoschka (der zur Ausstellung selber von London herüberkam) hat in Italien einen ganz großen Erfolg. Seine bravouröse Malerei ist für viele Italiener ein bewundertes Ziel. Er ist mit den einzigartigen Jugendwerken vertreten: dem Stilleben mit dem Hammel, der Windsbraut, den wichtigen Porträts. Aber leider auch mit Bildern der neuesten Zeit: kleine Formate mit grellen, fast giftigen Farben und mit tendenziösen Titeln wie „Loreley", „Anschluß", „Maquis".

Der österreichische Pavillon gilt als einer der harmonischsten und geglücktesten der ganzen Ausstellung. Zwei Künstler sind hier mit Sonderschauen vertreten: Schiele und Wotruba. Bei Schiele muß man wieder die sehr hohe malerische Kultur bewundern und bedauern, daß er so ganz im Wienerisch-dekorativen steckengeblieben ist. Wotruba gilt, vor allem mit seiner „Verschleierten Frau", für viele als die stärkste Bildhauerbegabung unserer Zeit.

Erstaunlich hoch ist das Niveau der kleineren Länder in ihren eigenen Pavillons. Belgien zeigt sehr schöne Ensors. Holland, Ungarn, Polen stehen durchaus auf der Höhe des internationalen Niveaus.

Venedig zeigt nebenher eine Ausstellung venezianischen Kunstgewerbes erlesensten Geschmacks. Erstaunlich ist immer wieder, was Murano dem Glase als Materie an neuen Wirkungen abgewinnen kann.

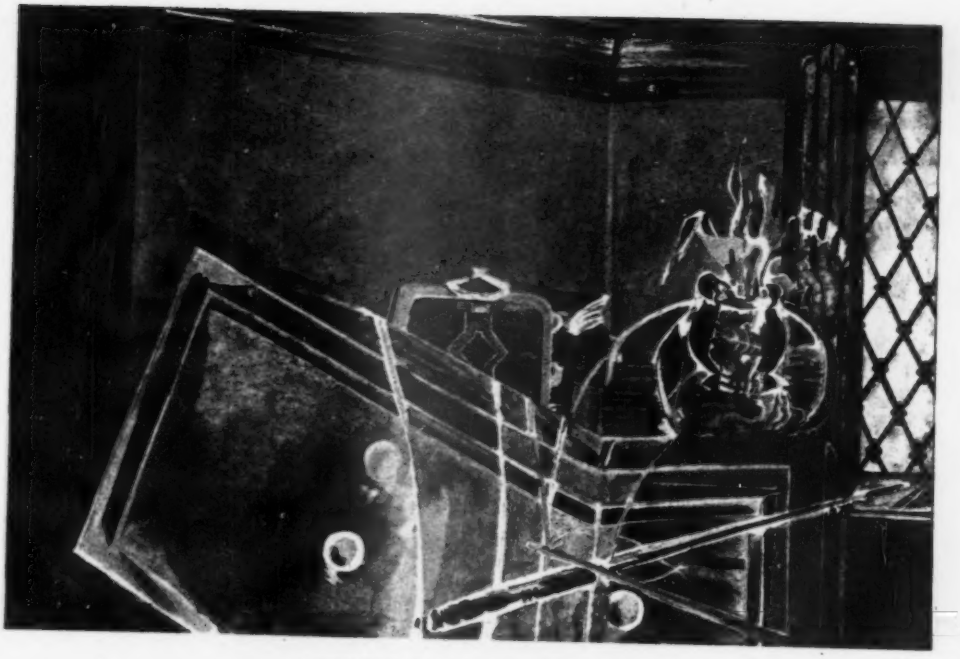
Und einmalig ist natürlich das ganze Arrangement dieser Ausstellung, die von den Italienern mit ihrem Sinne für „Bellezza" aufgebaut ist: die verschiedenen Pavillons in den herrlich gepflegten Parkanlagen, die Ausblicke auf das Meer und die Lagune und endlich der Blick auf die merkwürdigste und phantastischste Stadt der Welt, die wie ein Traumgebilde aus dem Wasser aufsteigt.

Max Peiffer-Watenphul

MARC CHAGALL, DIE BRAUT MIT DEM DOPPELTEN GESICHT

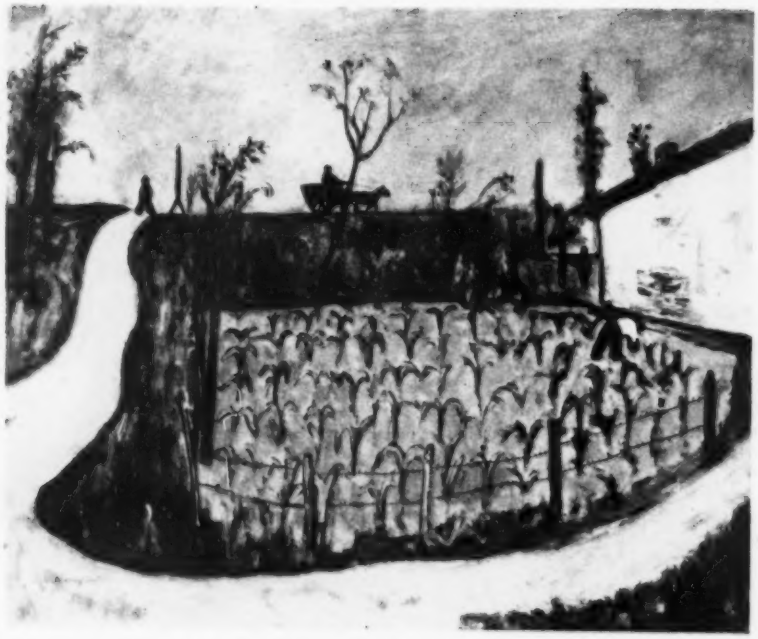
MAX PEIPFER-WATENPHUL, BLUMEN

HENRY MOORE, LIEGENDE FIGUR



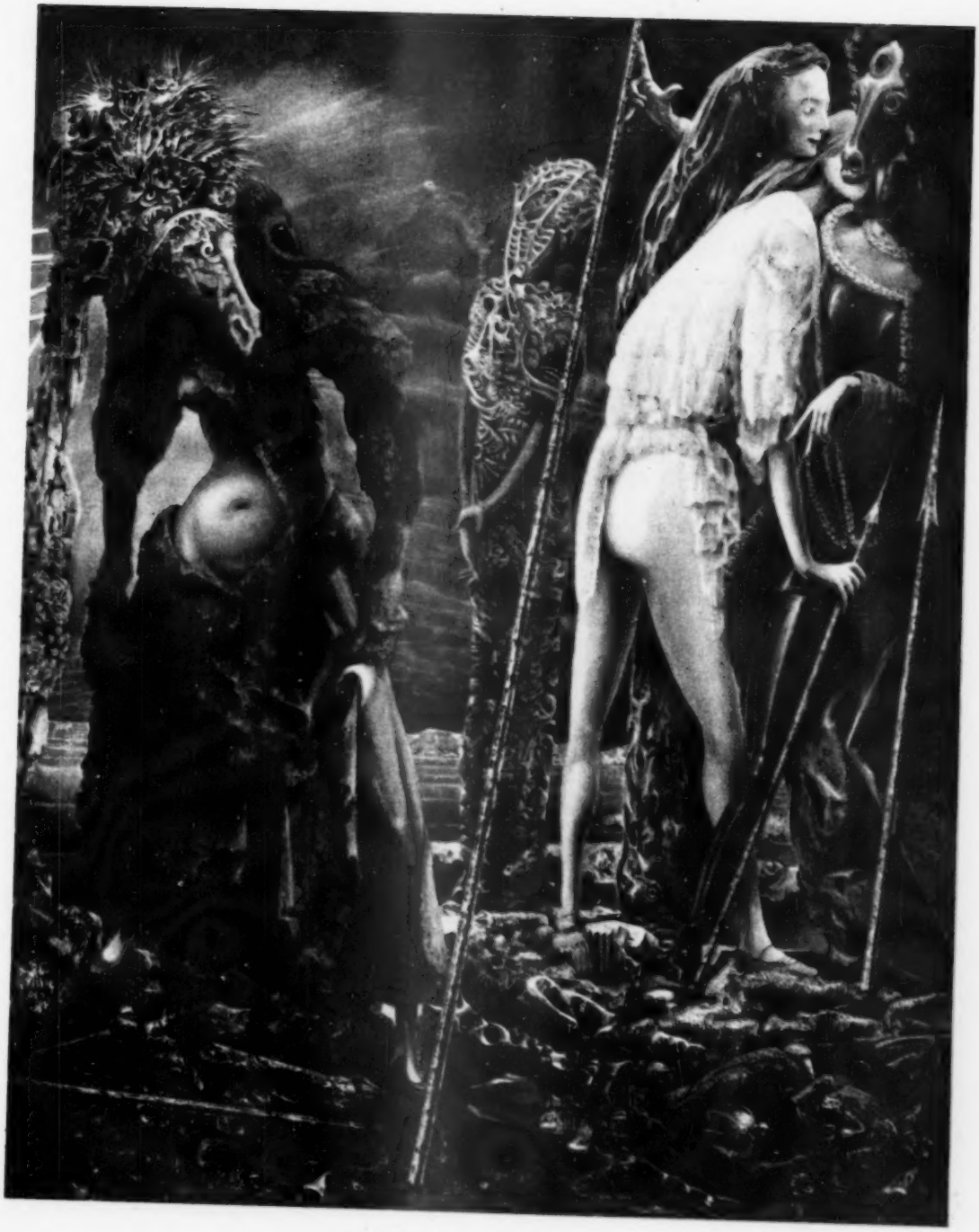
GEORGES BRAQUE, DAS BILLARD

PABLO PICASSO, NÄCHTLICHER FISCHFANG IN ANTIBES



BREVEGLIERI CESARE, DER KLEINE GARTEN

MASSIMO CAMPIGLI, FRAUEN MIT TAUBEN



MAX ERNST, ANTIPAPA (1942)

„NACHTWACHE" ODER „TAGESAUFMARSCH"?

Gleich nach dem Waffenstillstand im Mai 1945 tauchte Rembrandts weltberühmte „Nachtwache" aus ihrem sicheren Verwahrungsorte auf.

Das Werk hat eine lange, reich bewegte Geschichte hinter sich. Immer wieder waren der holländischen Regierung verlockende Kaufangebote von englischer Seite gemacht worden, immer hatte sie unsere Regierung abgelehnt Das Gemälde besitzt bekanntlich nicht mehr seine ursprüngliche Größe. Als man es 1715 in das Amsterdamer Rathaus überführte und hier einem Platz zwischen zwei Türen anpaßte, wurde es durch Beschnitt an allen vier Seiten verkleinert. Dadurch trat in den Raumverhältnissen des Gemäldes eine beträchtliche Veränderung ein.

Das 1642 vollendete Gemälde wurde in dem großen Saal der „Cloveniersdoelen" in Amsterdam zuerst ausgestellt. Es hing in der Nähe einer Torffeuerstelle, deren Rauch es mit der Zeit schwärzte. Man frischte es mit Öl und Firnis auf, aber Öl, Firnis und Schmutz wuchsen bald zu einer Schicht zusammen. Die rechts über dem Torbogen angebrachte Kartusche mit dem Namen der auf dem Gemälde dargestellten Personen wurde erst im dritten Viertel des siebzehnten Jahrhunderts angebracht. Sie fehlt auf der Kopie, die Gerrik Lundens in den Vierzigerjahren gemalt hat (und die in die Londoner National-Gallery kam). Natürlich stammt sie nicht von Rembrandt, doch wurden sie bei der letzten Reinigung nicht entfernt. (Über die Kartusche, siehe: „Schmidt-Degener, Het genetiche problem van de Nachtwacht, Onze Kunst, 1916"). Schon im Jahre 1715 waren die Namen unleserlich.

1711 wurde die Leinwand übermalt und 1795 klebte man auf die Rückseite eine zweite Leinwand, die man später wieder entfernte. 1815 kam das Bild ins „Trippenhuis" und 1885 in das Amsterdamer Reichsmuseum. Der Name „Nachtwache" tauchte erst am Anfang des vorigen Jahrhunderts auf. Und da Öl, Firnis und Schmutz das Bild dunkel gemacht hatten, wurde er sowohl im Inland, wie im Ausland gebraucht. Es unterliegt aber keinem Zweifel, daß Rembrandt keine Nachtwache dargestellt hat, sondern einen Aufzug der Schützen bei Tagesbeleuchtung; das ersieht man aus der Kopie von Lundens.

Nach der Unterbringung im Reichsmuseum wurde das Bild verschiedenen Behandlungen unterzogen, wie: Waschen, Abnehmen, mit Öl Einreiben, Pudern, Regenerieren mit Firnis, Neufirnissen usw. Die Schicht blieb aber so dick, daß der arbeitslose Schiffskoch, der 1911 auf das Bild mit einem Schustermesser einhieb, an keiner Stelle die ursprüngliche Malschicht beschädigte. Bei der Untersuchung 1945 stellte man fest, daß es höchste Zeit sei, das Bild einer durchgreifenden Behandlung zu unterziehen. Die ursprüngliche Leinwand bröckelte nämlich an der Unterseite ab, während die aufgestrichenen Schichten Copaivabalsam die Ockerfarben zerrissen. Es ist also nicht so, wie viele Menschen meinen, daß die „Nachtwache" im Laufe der Jahrhunderte unberührt geblieben sei und erst in unseren Tagen einige neugierige und eigensinnige Kunsthistoriker den Entschluß gefaßt hätten, das ehrwürdige Bild zu reinigen. (Welch triftige Gründe für eine gründliche Restaurierung sprachen, erfährt man aus zwei kürzlich erschienenen Veröffentlichungen.)

Bei der Restaurierungsarbeit 1945/46 traten verschiedene Einzelheiten hervor, von denen hier einige angeführt seien: Ganze Köpfe, die vorher nicht zu sehen waren, sind jetzt sichtbar geworden; der „Ball" im Vordergrund stellte sich als eine Frucht heraus; der geheimnisvolle Gegenstand am Gurt des gelben Mädchens entpuppte sich als eine Pistole; das Kleid des Mädchens zeigt ein Muster usw. Man stellte überdies nicht weniger als 63 restaurierte Stellen, Löcher usw. fest. Jetzt hat man einen neuen Firnis aufgestrichen, der nicht mit chemischen Lösungen entfernt werden muß, sondern durch gefahrloses Pudern zum Verschwinden gebracht werden kann.

Groß ist das Staunen über die Verwandlung des Bildes. Soll man den Namen „Die Nachtwache" beibehalten oder ihn gegen die Bezeichnung „Aufzug der Schützen im Tageslicht" vertauschen? Dies ist aber nicht so wichtig wie die Tatsache, daß Holland seine Kunstschätze bereichert hat, indem es ein altes, berühmtes Gemälde in seinem ursprünglichen Zustand hergestellt und ihm seinen alten Glanz wiedergegeben hat.

H. L. de Vidal de Saint Germain, Den Haag

HEINRICH EBELL ZEICHNUNG

AUSSTELLUNGEN

DEUTSCHE KUNSTREISE

Die Frühjahrsreise im letzten Mai war eine der ergiebigsten und interessantesten, die ich je machte. In Köln begann es in der Galerie Rusche mit einer sehr schönen Ausstellung Schlemmer, dazu einige frühe, konstruktivistische Bilder von Baumeister, die noch unter dem Einfluß von Léger und Jeanneret stehen. Die gut ausgewählten und gehängten Bilder von Schlemmer von einer für diesen Künstler so hervorragenden Art sachlich-kühler Romantik, von jener klassischen Strenge, die kein falsches Gefühl aufkommen läßt. Fast alles Bilder zu dem Schlemmerschen Thema: Der Mensch im Raum, sie sind ein eigenartiges deutsches pendant zu den frühen, guten und „entlandschafteten" Bildern von Chirico. Schlemmer ist immer noch viel zu wenig bekannt und anerkannt in Deutschland — vielleicht, weil er so wenig mit dem deutschen Expressionismus oder so wenig mit hintergründigen, metaphysischen Spekulationen zu tun hat. In der Galerie Rusche und bei Vömel in Düsseldorf findet man noch Arbeiten eines lebendigen, rheinischen jungen Künstlerkreises, der hauptsächlich im bergischen Land arbeitet und aus den Malern Berke, Faßbender und Trier besteht, Maler, die an Bauhaus-Erkenntnissen anknüpfen oder kühn versuchen, für neue wissenschaftliche Entdeckungen adäquate künstlerische Ergebnisse zu erzielen. Ein weiß-schwarzes, prismatisches Bild von Trier war besonders konsequent in der asketischen Reduzierung und Formenstrenge. Übrigens war gerade der Maler Campendonk bei Rusche. Er wird für die internationale Ausstellung christlicher Kunst, die in diesem Sommer in Köln ist, die holländische Abteilung aufbauen. Campendonk ist noch in Amsterdam. Es scheint sich nicht zu bewahrheiten, daß er einer Berufung an die Düsseldorfer Kunstakademie folgt. Während der Ausstellung christlicher Kunst wird das grafische Kabinett der Bücherstube am Dom von Dr. Melchers die Kartons für rheinische Kirchenfenster von Georg Meistermann zeigen. In der „Modernen Galerie" in Köln-Nippes war eine Ausstellung von Ackermann-Stuttgart. Eine Reihe von Aquarellen des Kölner Surrealisten Schuppner war im Stile des früher literarischen Surrealismus angefertigt, einfallreich, gekonnt, manches allegorisch. Die Düsseldorfer Galerien Vömel und Nebelung scheinen etwas zu stagnieren. Ein lässiges Pflaster, diese Stadt. Der junge Maler Weiß, der kurz nach dem Krieg mit erfolgversprechenden Zeichnungen zum erstenmal an die Öffentlichkeit trat, malt nun schon wie alle Düsseldorfer. Eine Ausnahme, die ich besuchte: Bruno Goller. Seine Malerei hat keinerlei äußerlichen Charme. Wenn auch die Farben manchmal monochrom (und immer ganz dünn aufgetragen) sind, so wirken dennoch differenzierteste Unterschiede zwischen braun, ocker, hellblau, gedämpftem violett und mattem grün farbig im Sinne der peinture und durch ihre Zurückhaltung nobel. Bei seinen Putzmacherinnen, spielenden Kindern und Stilleben findet man eine witzige Synthese zwischen Kubismus, Jugendstil und surrealistischen Elementen. — In der Seidenstadt Krefeld wunderbare Exportstoffe der Textilschule, meistens von Frau Thyra Hamann entworfen und ausgeführt, die auch den Stoff für die Paulskirche, das Geschenk der Stadt Krefeld für Frankfurt, machte. Ein anderer Lehrer an der Textilschule, Ka-

dow, vom Bauhaus, der viele Teppiche knüpfte und Perlstickereien machte, malt neuerdings starkfarbige Hinterglasbilder. Der Leiter der künstlerischen Abteilung der Textilschule, Prof. Georg Muche, malte einen Repräsentationsraum der Seidenindustrie mit Fresken aus. Das Krefelder Kaiser-Wilhelm-Museum zeigte eine Ausstellung der Berliner „Peter Fischer und sein Kreis". — Im Frankfurter Kunstkabinett von Frau Bekker vom Rath die späten gewischten und gewaschenen Aquarelle von Christian Rohlfs. Ein reifes Alterswerk, einfach, weise, manchmal auch Schönmalerei. Diese rührige Galerie, ein Zentrum im Frankfurter Kunstleben, wird in neuen Räumen im Herbst die Gegenpole moderner deutscher Malerei, Baumeister und Nay, zeigen. — Bei Egon Günther in Mannheim eine Ausstellung halbvisionär-halbnaturalistischer Malereien des bei den Nazis engagierten Radziwill. Diese Galerie verspricht sich von der Sommerausstellung „Vision und Magie" große Erfolge. Die Ausstellung soll einen Querschnitt durch die deutsche Malerei mit phantastischen und surrealistischen Tendenzen geben. Wie überall heute im zonalen Deutschland wird auch diese Veranstaltung keinen kompletten Überblick geben, da wichtige Stimmen aus der Ostzone und aus Berlin fehlen. — In der Stuttgarter Galerie Herrmann die großen Ölbilder von Otto Ritschl, im Kunstverein Ida Kerkovius. Bei Baumeister starkfarbige, rosa, gelbe, eigentlich impressionistische Bilder. — In München diesmal ein guter Ausstellungsmonat. An der Spitze die wunderbare Ausstellung von Paul Klee in der „Modernen Galerie" von Otto Stangl. Interessant und anregend ein Vortrag des hervorragenden Kenners der geheimnisvollen Kunst Klees, des englischen Generalkonsuls Thwaites vor jungen Studenten. Auf dem Programm dieser jungen Galerie, die mit Jawlensky begann, stehen Fritz Winter, der noch immer in Gefangenschaft ist, und Fietz, der vor einem Jahr in der „Extremen Kunst" noch nachimpressionistische Landschaften zeigte, danach seine Malerei aber „umgeworfen" hat, und der nun in Süddeutschland zu einem vielbeachteten jungen Vertreter der abstrakten Richtung gehört. Die Galerie Günther Franke zeigte das aus drei Ausstellungen ausgewählte Werk von Karl Hofer. Für diese Malerei wurde in München der Name „Ruinen-Realismus" geprägt. Bei Gauß Liebermann, Corinth und Slevogt. Wie weit entfernt ist das von unseren Tagen! Als besondere Anziehungspunkte noch die Haubrich-Sammlung und gegenstandslose, amerikanische Malerei aus der Guggenheim-Foundation. In der Haubrich-Sammlung die frühen Bilder von Ensor, das gelbe Haus von Chagall, die Bildnisse von Otto Dix, der blaue Campendonk, ein herrlicher Hofer, die starke, frühe Kanallandschaft von Heckel, die Aquarelle und Grafik der Brücke! Die großen, reinfarbigen Dekorationen der gegenstandslosen Amerikaner spiegeln auf eine besondere Art den technischen Geist unseres Jahrhunderts wider. Für viele deutsche Beschauer ist diese Kunst zu vordergründig. Kandinsky allerdings war in dieser Schau nicht vertreten. Angesichts dieser Ausstellung ist jedoch nicht zu leugnen, daß die gegenstandslose Malerei große optische und geistige Erlebnisse verschaffen kann.

H. T.

KONKRETE KUNST

Die Galerie Herbert Herrmann-Stuttgart bringt eine Ausstellung „Konkrete Kunst", an der der Schweizer Max Bill, der in Bortrup in Westfalen geborene und seit 1933 in dem Black Mountain College in Amerika tätige Josef Albers und der Straßburger Jean Arp, der heute in Paris lebt, beteiligt sind.

Die Bezeichnung „Konkrete Kunst" steht hier an Stelle des Begriffes von abstrakter Kunst und will den Unterschied kennzeichnen, der zwischen real abstrahierter Natur und real erfundener Kunst besteht, die ihre Ausdrucksmittel aus Fläche und Linie nimmt. Die künstlerische Produktion dieser drei an sich verwandten und doch so verschiedenen Schaffenden bedient sich mathematischer Formelemente, die nach dem Seelischen hin auf sich immer mehr verfeinernde abseitige psychologische Vorgänge hindeuten, was durch die sonstigen auf Materie gestellten Zeitvorgänge noch besonders hervorgehoben scheint. Diese Kunstproduktion abseits der Fülle der Naturerscheinungen ist auf das indviduell-subjektive Formempfinden und auf die denkerische und irrational-schöpferische Phantasie gestellt. In der rückwärtigen Entwicklungslinie zu dieser mathematischen Bewegung liegt das Schaffen des Russen Kandinsky, der „ein Mystiker vielgestaltiger monologischer Lyrismen noch in der Allgewalt der Farbe steht und bei dem oft ein Dualismus die innere Motivierung vom äußeren Bildablauf trennt, während Paul Klee, der hellgesichtige Träumer, eine neue magisch-märchenhafte Gestaltenwelt fand, die er, unterstützt von einer optisch-suggestiven Farbanwendung, in einer primitiv zeichnerischen Graphik ausführlich auszuschreiben vermochte.

Max Bill mag in der Linie dieser Erscheinungen heute eine der interessantesten Persönlichkeiten darstellen. Er ist ein Meister gewichtsloser Ponderation und von einer ungewöhnlich präzisen geistigen Musikalität. In dieser Ausstellung zeigt der Künstler beispielsweise eine Folge graphischer Blätter die er thematisch mit einer Spirale beginnt und, mit einer bemerkenswert intuitiven Eingebung immer auf den geometrischen Formen fußend, das angeschlagene Thema variiert. Bill selbst will diese Blätter als „spielerisch" betrachtet wissen, jedenfalls aber beweisen sie ein großes Maß von erfinderischem und technischem Können, das sich auch insbesondere an einer in Metall ausgeführten mathematischen Konstruktion zeigt. Daß Bill ein moderner Architekt sein könnte und auch ist, daß ihm Stadtbau- und Wiederaufbauplanungen und -lösungen besonders schwieriger theoretischer und praktischer Art liegen, geht aus dem in der Ausstellung Gezeigten ohne weiteres hervor. —

Solange Josef Albers seine Tätigkeit in Deutschland ausübte, war er in der Hauptsache bekannt als Leiter der Werkstätte für Glasmalerei des Staatlichen Bauhauses, wobei er sich besonders mit den Möglichkeiten der Auswertung des Glases für die Malerei beschäftigte, zunächst in expressionistischer, dann in konstruktivistischer Art, die in den Fenstern zum Grassi-Museum in Leipzig ihren Niederschlag fand, einer weltschichtig variierten Komposition von Rechtecken. Die Dinge, die von Albers in der Ausstellung zu sehen sind, stammen ebenfalls aus der Formenwelt geometrischer Figuration und tendieren eindeutig nach einer Verbindung des Mathematischen mit dem Irrationalen, daraus sind die beiden Gegensätze Ruhe und dynamische Rotierung als Inhalt vorherrschend, was diesen

exakten Gebilden in der Verfolgung der Lineatur einen gewissen Augen- und Nervenreiz verleiht.
Der dritte Aussteller, Jean Arp, zeigt in seinen Arbeiten eine Eigengesetzlichkeit, die ihre Profile und Gegenprofile einer sehr starken subjektiven Willkür verdankt. Eine Motivierung dieser Figuren und Konfigurationen läßt sich schlechthin nicht finden. Einst zusammen mit Kandinsky und Marc Mitglied des „Blauen Reiter", war Arp dann einer der Namhaften unter den Dadaisten, deren karnevaleskes Treiben, aus der geistigen Not der Nachkriegszeit geboren, bald anderen literarischen Sensationen Platz machte. Arp greift in seinen Formulierungen nicht nur auf die Dinge des Unterbewußtseins zurück, sondern auch auf Urdinge, was die Rundplastiken beweisen, die inhaltlich ebenso rätselvoll zu sein vermögen, wie die Reliefs oder seine mit merkwürdigen Konstellationen erfüllten Flächen, nur daß diese Plastiken von dichtem dynamischem Leben erfüllt scheinen.

M. H. Schillings.

DIE SAMMLUNG CARLO CARDAZZO IN VENEDIG

Unter den Sammlungen moderner Kunst in Italien nimmt die Privatsammlung des Kunsthändlers Carlo Cardazzo in Venedig einen hervorragenden Platz ein. Sie besteht aus mehreren hundert Bildern und Plastiken der führenden jungen, aber anerkannten Künstler unserer Generation. Die ganz jungen, problematischen Künstler, die noch nicht arriviert sind, sind in ihr noch nicht vertreten.
Diese Jugend in Italien arbeitet so, wie man heute in Buenos Aires, Paris, New York, Berlin und Tokio arbeitet. Ihre Götter heißen: Picasso, Klee und Max Ernst. In deren Farben und in deren Formenwelt leben sie. Und Ansätze zu eigenen Erfindungen sind noch wenig vorhanden. Die in der Sammlung Cardazzo vereinigten Arbeiten der anerkannten, modernen italienischen Künstler sind im wesentlichen von Paris beeinflußt. Tiefe menschliche Probleme zu gestalten, versuchen sie im allgemeinen nicht. Ihre Substanz ist nicht sehr groß, die gestaltete Welt nicht sehr umfangreich. Aber was sie aussagen, sagen sie in höchst kultivierter Form und mit raffiniertem malerischen Vortrage. Typisch für die Maler ist auch, daß sie im wesentlichen kleine Formate bevorzugen.
Untergebracht ist die Sammlung Cardazzo in den herrlichen Sälen des Palazzo Pisani, einem der schönsten Paläste Venedigs aus dem siebzehnten Jahrhundert, wo die Bilder und Plastiken, zusammen mit den wenigen Möbeln und den zartfarbigen Ornamenten der Wände und Decken ein vollendetes Ensemble bilden und ein würdiges und vielleicht einzigartiges Museum für moderne Kunst.
Im großen Hauptsaal hängen einige frühe De Chiricos, aus der Zeit der Pittura Metafisica. Aber auch spätere Bilder dieses so wichtigen Malers, der ja auch in Deutschland nicht unbekannt ist. Weniger bekannt sind die Bilder von Arturo Tosi, der, als Maler über siebzig Jahre, als Künstler aber ganz lebendig und frisch zu den ganz Jungen zählt. Von ihm gibt es Beispiele seiner strenggebauten Landschaften und vor allem sehr viele seiner herrlichen Stilleben. Diese sind ein besonders kostbares Stück Malerei, voll einer hohen Spannung und einer ungewöhnlichen Sensibilität in der Farbe. Formal werden sie beherrscht von den runden Formen der grünen Melonen und den Formen kleiner Früchte wie Erdbeeren oder Kirschen.
Ein besonders schöner, weißer Saal wird ganz beherrscht von den vielen Werken Massimo Campigli's. Seine Formenwelt ist beeinflußt von den primitiven etruskischen und römischen Terrakotten. Er kommt aber auch in den Porträts eleganter Frauen unserer Zeit zu höchst persönlichen und reizvollen Lösungen. Seine Farbenskala ist begrenzt: Weiß ist vorherrschend, und dazu kommen einige graue und rostbraune Töne.
Ein kleiner Raum hängt voller Bilder des Malers de Pisis. Er ist der pariserischste der heutigen Italiener und damit hängt wohl auch der Sensationserfolg zusammen, den seine Bilder in Italien haben. Seine bizarre Persönlichkeit steht im Mittelpunkt vieler Anekdoten und Geschichten des heutigen Venedig, wo er lebt.
Auch Carrà hat einen eigenen Raum. Scheint aber in seinen letzten Werken erheblich viel schwächer zu sein, als in seinen Bildern, in denen er De Chirico nahe steht, und die auch in Deutschland bekannt sind.
Sehr einheitlich und harmonisch ist der Raum von Giorgio Morandi, den man wohl als den italienischen Braque bezeichnen könnte. Wie bei Braque ist die Welt des Dargestellten sehr begrenzt (eigentlich nur Flaschen und Vasen). Wie bei Braque sind die Farben von unerhörter Schönheit und Harmonie und ist die Materie von einzigartiger Köstlichkeit.
Von diesen Malern sind die meisten Werke in der Sammlung Cardazzo. Daneben finden wir aber auch Werke von Severini, Maffai, Guidi, Gattuso, Casorati, Carena, dem interessanten Scipione, Cesetti, Tomea, Sironi und Rosai.
Von den Bildhauern ist hauptsächlich vertreten: Marino Marini, der einer der bedeutendsten Bildhauer in Italien ist. Seine Arbeiten haben etwas von griechischer Einfachheit und gehen aber auch wieder auf die Etrusker zurück. Er steht etwa zwischen Marcks und Despiau. Arturo Martini ist mehr an romanischen Reliefs und früher Renaissance orientiert, trotzdem seine Lösungen natürlich absolut heutig sind.
Ein sehr schöner Modigliani hat in der Sammlung auch seinen Platz, trotzdem er wohl eigentlich zu den Parisern gezählt wird und weniger zur eigentlich italienischen Schule.

Max Peiffer Watenphul

WEGE UND IRRWEGE DES ILLUSTRIERTEN BUCHES

In einer Zeit allgemeinen Mangels pflegt der Wert des Materials oft überschätzt zu werden. Manch einer, der heute über gutes Papier verfügt, glaubt bereits eine bibliophile Tat geleistet zu haben, wenn er irgendeinen Text recht und schlecht darauf druckt. „Wir müssen zur rechten, wahren Form gelangen", schreibt Werner Stichnote, der ausgezeichnete Potsdamer Drucker, im Börsenblatt 1948/3, „wozu u. a. auch gehört, daß wir uns einem vermeintlichen Publikumsgeschmack entgegenstellen, der auch heute noch goldverbrämte, reichaussehende Bucheinbände wünscht, die eigentlich dazu da sind, eine ‚Zierde' des Bücherschrankes zu bilden und so recht dem unechten Schmuck vergleichbar". Andere veröffentlichten das Werk eines guten Schriftstellers oder die Arbeiten eines Malers ohne Sorgfalt. So verkauft am Ende, genau genommen, der eine sein gutes Papier, der andere gute Zeichnungen oder einen guten Text, keiner aber ein gutes Buch.

Daß Dürftigkeit des Materials nicht Dürftigkeit der Form bedingen muß, beweisen einige Ausstellungskataloge, wie die der Kunstsammlungen der Stadt Düsseldorf, die nicht minder trefflichen der Museen in Freiberg und Zwickau, aber auch die mit noch bescheideneren Mitteln hergestellten Kataloge der Rheinischen Künstlergemeinschaft in Köln, die sorgfältig ausgestatteten Heftchen der „Arche" oder der Galerien von Gerd Rosen, Berlin, Dr. Herrmann und Roman Ketterer in Stuttgart und der Buchhandlung Witsch in Reutlingen.

In Anlehnung an die Gepflogenheit vor 1933, die fünfzig besten Bücher des Jahres auszuzeichnen, schlägt Stichnote einen Wettbewerb vor, „bei dem es im Wesentlichen darauf ankommt, souveräne Formbeherrschung in Verbindung mit höchster handwerklicher Gediegenheit unter Berücksichtigung der heute zur Verfügung stehenden Materialien in entsprechender Form anzuerkennen". Jeder an der Herstellung des Buches Beteiligte, also auch jeder Setzer, Drucker, Graphiker, Buchhändler und Gestalter sollte gemäß seinem Anteil an der Prämie beteiligt sein. Wer wird diesen ausgezeichneten Vorschlag in die Tat umsetzen?

Einige Beispiele von illustrierten und Kunst-Büchern, herausgegriffen aus der Produktion des vergangenen Jahres, mögen die heutige Situation erläutern.

Gerd Hatje Verlag: Almanach 1947, 1948;
Gerd Hatje Verlag: Heinrich Heine, Das Buch Le Grand, mit 22 Zeichnungen von Karl Staudinger.

Mit an erster Stelle stehen gegenwärtig die Publikationen des Hatje-Verlages, denn hier stimmen Wort und Bild, Satzspiegel und Type in glücklichster Weise zusammen. Für den Umschlag und die guten Holzschnitte zum Kalendarium des Almanachs 1947 zeichnet Walter Wörn verantwortlich. Eine Aktzeichnung von Werner Gilles und zwölf Monatsbilder, Holzschnitte aus dem Deutschen Kalender von 1478, leiten den Almanach von 1948 ein. Die Namen der Künstler: Willi Baumeister, Karl Staudinger, Max Beckmann, Gustave Doré, Francisco Goya; der Wissenschaftler: G. F. Hartlaub, Hans Kayser, Jakob Burckhardt; der Dichter: Georg Büchner, Heinrich Heine, Nicolai Gogol, Voltaire kennzeichnen die Qualität der getroffenen Auswahl.

Für das Buch Le Grand, in dem Heinrich Heine mit heiterer Ironie die Dinge der Welt betrachet, hat der Verlag mit Karl Staudinger den kongenialen Illustrator gefunden. Am köstlichsten in Text und Bild der Tambour-Major, „der seinen Stock mit dem vergoldeten Knopf bis an die erste Etage werfen konnte und seine Augen sogar bis zur zweiten Etage, wo ebenfalls schöne Mädchen am Fenster saßen". Auch diese Publikation des Hatje-Verlages liefert den Beweis, daß es heute möglich ist, Bücher zur Freude jedes Bibliophilen zu gestalten.

Johann Wolfgang Goethe, Das Tagebuch, mit handkolorierten Zeichnungen von Max Schwimmer, herausgegeben vom Nachrichtenamt der Stadt Leipzig.

Eine ergötzliche Ausgabe dieses verfänglichen und darum meist sekretierten Werkes. Die von zarter Sinnlichkeit erfüllten rokokohaften Zeichnungen Max Schwimmers sind den Versen Goethes angepaßt.

Lehmara and Doreen. A Fairy tale by Xenia L. Mc. Couch, Illustrated by Flora Klee-Palyi;
Fernand Marc, Trois Comptines, gravées par F. Klee-Palyi. Extrait de „80 Comptines pour enfants sinistres" parues aux Editions G. L. M. à Paris, G. Rue Huyghens.

Die phantasievolle Künstlerin sucht — mit durchaus modernen Mitteln — den Anschluß an die Kunst der „Primitiven". Die ornamentale Gestaltung des französischen Märchens, bei dem der Text in den Holzschnitt miteinbezogen ist, erinnert an Aztekische Kunst. Rein graphisch gelöst sind die Holzschnitt-Illustrationen zu Lehmara and Doreen. Gutes Papier, gute Anordnung von Text und Holzschnitt, sorgfältiger Druck und gefällige Formate zeichnen beide Mappen aus, die allerdings wohl mehr Erwachsenen als Kindern zur Freude gereichen werden.

Zehn Fabeln mit farbigen Bildern, Verlag Eduard Stichnote, Potsdam.

Hier wird der Versuch unternommen, Holzschnitt oder Zeichnung und Schrift auf je einem Blatt zu vereinigen. Bei aller Achtung vor der guten Druckleistung muß gesagt werden, daß das Verhältnis vom Bild zur Schrift nicht immer geglückt ist. Gute Holzschnittlösungen werden vielfach vom Text überflutet. Als beste Blätter seien die Lafontainesche Fabel mit Holzschnitten Otto Bunzels und die Indische Fabel mit einer Zeichnung von Hans Leistikow hervorgehoben. Das Format ist selbst für eine Mappe zu groß.

Ludwig Tieck, Abraham Tonelli, mit 28 Zeichnungen von Günther Strupp, Verlag Walter Rau, Dietmannsried (Allgäu) und Heidelberg;
Georg Büchner, Leonce und Lena, mit 8 Zeichnungen von Claus Hansmann, Verlag Herbert Kluger, München.

Tiecks phantastisches, abenteuerliches Zauberreich wird hier wahrhaft veranschaulicht; selbst den tollsten Einfällen des Dichters bleibt Günther Strupp auf dem Sprung, und es gelingt ihm, die geheimnisvolle Märchenwelt in der ornamentalen Schrift seiner Bilder wie mit Zauberzeichen zu beschwören.

Dagegen ist der Illustrator von „Leonce und Lena" der schwermütigen Seelenkunst dieses Phantasiespiels kaum gerecht geworden. Seine Zeichnungen wirken vielfach trokken und phantasielos. Viel überzeugender drückt Heinz Kiwitz, der in Spanien verschollene Freund Günther Strupps, den Geist der Dichtung in seinem Holzschnitt zu „Leonce und Lena" aus.

Albert Burkat, Der heimliche Garten, mit Zeichnungen von Eberhardt Brucks, Verlag Heinz Ullstein, Helmut Kindler, F.U.K. Berlin;

Eberhardt Brucks sieht E.T.A. Hoffmann, Horst Boettcher Kunstverlag, Berlin;

Gerhard Grindel, Der leuchtende Teppich, Märchen. Zeichnungen von Eberhardt Brucks, Verlag Heinz Ullstein, Helmut Kindler, F.U.K. Berlin.

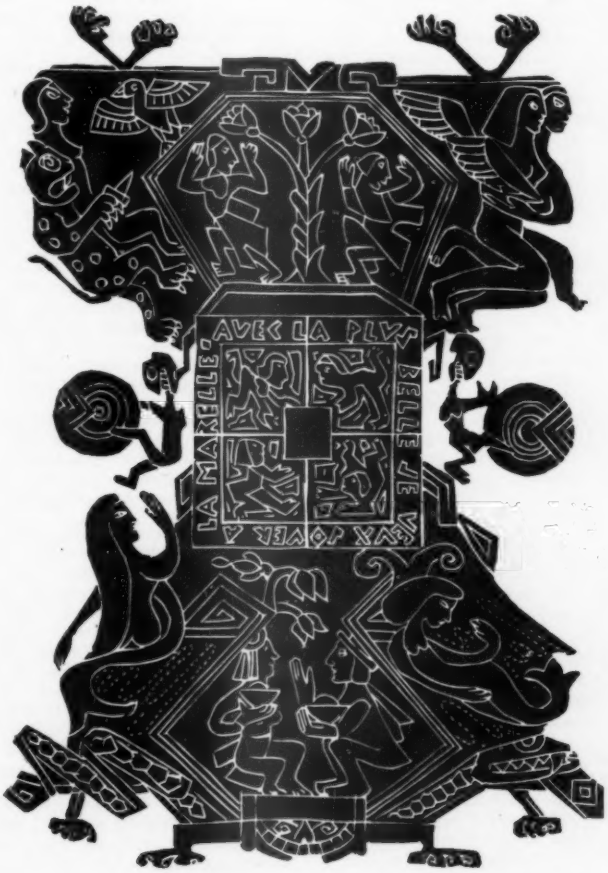
Brucks Neigung, das Atmosphärische, Zwielichtige, Spukhafte in einem Gespinst von Linien einzufangen, das nur noch ein verschwommenes Bild der Gegenstände hindurchläßt, zeigt sich in den Illustrationen zu Albert Burkarts Lyrik wie in den 16 kolorierten Federzeichnungen zu E. T. A. Hoffmann. In den Illustrationen zu „Der leuchtende Teppich" ist das Gegeneinander von Hell und Dunkel in ein kontrastreiches Schwarz-Weiß übersetzt und ergibt einen klareren Bildaufbau. Der sorgfältige Druck erhöht noch die Wirkung.

Walter Bodenthal, Zehn Landschaften, Volk und Buch-Verlag, Leipzig;

Caspar Walter Rauh, 16 Federzeichnungen mit begleitendem Text von Walter Bauer, herausgegeben von Georg Biermann, Verlag Kurt Desch, München.

Die Mappe Bodenthals enthält zehn Landschaften in guten farbigen Wiedergaben (auf schwarzen Karton gezogen). Der Maler kommt vom Impressionismus her. Er hat es als Handwerker schwer gehabt, bis er sich seinem Beruf hat zuwenden können.

Die sorgfältig gedruckte Mappe mit Federzeichnungen von Walter R a n k enthält Bilder reiner Phantasie, wie das „Traumschiff", Visionen der Zerstörung und Entwürdigung des Menschen, verwandelt ins Symbol „Rasender Dämon" und „Liebespaar", Gesichte des Todes. Aber am Ende steht die Liebe, Franziskus zieht den Aussätzigen an sich. Und wie zu Dantes Zeit gilt heute, daß es die Liebe ist, die die Sonne bewegt und die anderen Sterne. *K. H.*



PLORA KLEE-PALYI

AUS DEM NOTIZBUCH DER REDAKTION

Aus Paul Klees letzten Jahren. Für den Katalog zu der Klee-Ausstellung, die von der „Modernen Galerie" Otto Stangl in München veranstaltet wurde, schrieb der Sohn des Künstlers, Fritz Klee, Erinnerungen, denen wir folgenden Abschnitt entnehmen: „Wie mag es Paul Klee zumute gewesen sein, als er im Dezember 1933 Düsseldorf in Richtung Schweiz ... verlassen mußte? Seine Bilder, seine Briefe und sein allzufrüher Tod im 61. Lebensjahr sprechen eine allzu deutliche Sprache, wenn man in sie hineinzuhorchen versteht. Und doch kam nie ein Laut der Klage, des Hasses, des Unbehagens über seine Lippen. In stiller, vornehmer, bescheidener Zurückgezogenheit malte und wirkte er die letzten sieben Jahre seines Lebens in reichhaltigster Produktion: wieder in einer einfachen Drei-Zimmer-Wohnung, wovon er ein kleines Zimmer zu seinem Atelier erkor. Was gelten äußere Umstände, wenn man das Lebenswerk dieses weisen, seiner Zeit weit voraus lebenden Künstlers betrachtet? Seine Bilder sind die Zwiesprache mit Wesen, Formen und Elementen einer uns nicht greifbaren Welt. Nur wenige große, dem Irdischen nur durch ihr Dasein verbundene Menschen vermochten uns einen Einblick durch ihre nachgelassenen schöpferischen Werke in jene ‚Sphäre' zu geben ..."

Der Kampf um Schloß Benrath. Der Nordwesten Deutschlands ist nicht so reich an spätbarocken Bauten wie das südliche Deutschland; um so bedauerlicher daher, daß eine der edelsten Schöpfungen spätbarocker Architektur in Nordwestdeutschland, das Benrather Schloß in Düsseldorf, durch die Einquartierung der Preisprüfungsstelle des nordrheinisch-westfälischen Wirtschaftsministeriums im Mittelbau Gefahr läuft, zugrunde gerichtet zu werden. Schloß Benrath wurde 1755 bis 1770 von dem französischen Architekten Nikolaus von Pigage errichtet. „Was die Bewältigung und Differenzierung der Funktionen des Wohnens angeht, so stellt Schloß Benrath gewiß einen Höhepunkt, ein schwer zu übertreffendes Vorbild dar", schreibt Ottmar Kerber in seinem schönen, von dem Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart (1947) friedensmäßig ausgestatteten Werk „Von Bramante zu Lucas von Hildebrandt". Bewundernswert ist auch, wie Ottmar Kerber hervorhebt, die hier erreichte Synthese von Baukunst und Landschaft: „Niemals hat sich eine Landschaft einladender und verheißungsvoller vor uns geöffnet wie die Ansicht des Schlosses Benrath über das Wasser hinweg."
Die Düsseldorfer Kunstfreunde führen einen einstweilen ergebnislosen Kampf gegen die ihre Unterkunft zäh behauptende Dienststelle, die sich gegen Räumungsbefehle und polizeiliche Aufforderungen immun erweist.

Maria im Kapitol vor dem Untergang. Eines der kostbarsten romanischen Bauwerke in Köln, die Dreikonchenkirche Maria im Kapitol, die am 2. März 1945 durch Bomben schwer getroffen wurde, erlitt durch den am 19. Juni dieses Jahres um 8 Uhr abends erfolgten Einsturz der Ostapsis neuen Schaden. Drei Jahre sich selbst überlassen, war die romanische Kirche in ihrem verwundeten Zustande allen Unbillen der Witterung preisgegeben. Werden die verantwortlichen Stellen jetzt etwas unternehmen, um wenigstens die Reste zu bewahren? Man nehme sich ein Beispiel an Italien, das alle seine Kräfte einsetzt, um seine durch den Krieg bedrohten Kunstschätze zu retten!

Die neuen Kölner Domtüren von Ewald Mataré liegen nun als Gesamtentwurf vor. Man hofft, daß bis zur Weihe des Domes am 15. August 1948 die im Guß befindlichen Türen (Papsttüre und Bischofstüre) fertig würden.

Bildende Kunst und angewandte Kunst. 1946 wurde die Zusammenlegung der „Akademie der bildenden Künste" und der „Akademie für angewandte Kunst" zur „Hochschule der bildenden Künste" in München verfügt; in geheimen Sitzungen, hinter verschlossenen Türen, wie der nicht genannte Verfasser eines beachtenswerten Aufsatzes in der „Münchner Studentenzeitung" (Nr. 9) schreibt. Daß die Akademie der bildenden Künste ganz andere Ziele zu verfolgen hat als eine Lehrstätte für angewandte Kunst, daß das Schlagwort vom „Künstlerproletariat", dessen Gefahren man zu bannen sucht durch zweijähriges Studium handwerklicher Art, nur Verwirrung stiftet, indem es die grundlegende Verschiedenheit zwischen bildender und angewandter Kunst verwischt, alle diese Feststellungen des anonymen Verfassers sind ebenso viele Argumente gegen die Zusammenlegung der zwei Akademien.

Ein Aufruf an die bildenden Künstler. Das „Komitee zur Förderung des geistigen Deutschlands", das praktische Wege sucht, um eine Brücke zwischen der geistigen und kulturellen Welt Deutschlands und den anderen Kulturnationen zu schlagen, hat einen Aufruf erlassen, in dem alle deutschen Maler, Bildhauer und Graphiker aufgerufen werden, die nach dem Zusammenbruch entstandenen und entstehenden Werke nach dem Schloß Eurasberg (bei München) einzusenden. Die dort gesammelten Werke sollen schnellstmöglich in Auslandsausstellungen, die unter dem Protektorat bedeutender Hilfswerke stehen, gezeigt werden. An diese Ausstellungen sollen sich Auktionen im Ausland anschließen, die im vorgesehenen Rahmen ein mehrfaches des sonst zu erzielenden Erlöses bringen können. Jeder Künstler, dessen Werke so verkauft werden, soll 50% des Betrages erhalten, der Rest soll als Spende für bedürftige Künstler dienen.

„Christliche Kunst der Gegenwart." In Verbindung mit der 700-Jahr-Feier des Kölner Domes fand in Köln eine am 7. August eröffnete Ausstellung „Christliche Kunst der Gegenwart" unter Beteiligung des Auslandes statt. Abbildungen aus dieser Ausstellung bringen wir im nächsten Heft.

Zur Biennale von Venedig: Die Preise für Gemälde und Skulpturen wurden von einer internationalen Jury an folgende Künstler vergeben. Der Engländer Henry Moore gewann den ersten Preis für Skulptur des Auslandes in Höhe von 500 000 Lire. Ebenfalls 500 000 Lire erhielt der französische Maler Georges Braque, und Marc Chagall errang den 100 000-Lire-Preis für Holzschnitte. Der Preis für den besten italienischen Maler in Höhe von 500 000 Lire wurde Georgio Murandi überreicht, während Giacomo Manzù den Preis für den besten italienischen Bildhauer, Carlo Carra den nationalen Preis für Malerei erhielt. Außerdem fielen Preise an die Italiener: Nino Maccani, Giorgio Morandi, Renato Gattuso und Alberto Viani.

Chirico contra Biennale. Der Maler de Chirico hat die Biennale in Venedig verklagt und fordert 5 Millionen Lire Schadenersatz, weil sie gegen seinen Willen Bilder aus seiner „metaphysischen" Zeit von 1920 bis 1930 ausgestellt hat. Chirico aber malt seit einigen Jahren in einem freudig bunten barocken Naturalismus.